



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Na marginesach lektury : szkice teoretyczne

Author: Adam Dziadek

Citation style: Dziadek Adam. (2006). Na marginesach lektury : szkice teoretyczne. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Adam Oliadek

Na marginesach
lektury Szkice teoretyczne

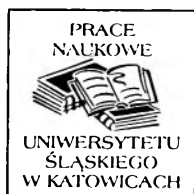




Adam Dziadek – ur. 1965,
dr hab., adiunkt w Zakładzie Poetyki
Historycznej i Sztuki Interpretacji
Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej
Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach.
Autor książek *Rytm i podmiot
w liryce Jarosława Iwaszkiewicza
i Aleksandra Wata (Katowice 1999)*
oraz *Obrazy i wiersze. Z zagadnień
interferencji sztuk w polskiej poezji
współczesnej (Katowice 2004)*.
Swoje rozprawy ogłaszał
w „Pamiętniku Literackim”,
„Tekstach Drugich”
i „Przestrzeniach Teorii”.
Tłumacz prac Rolanda Barthes’a,
Jacques’a Derridy, Jean-Luca
Nancy’ego oraz książki Marii
Delaperrière *Polskie awangardy
a tradycja europejska (Katowice 2004)*.
Twórca i kurator Archiwum
Themersonów w Polsce,
działającego przy Uniwersytecie
Śląskim w Katowicach.

Na marginesach lektury

Szkice teoretyczne



NR 2445

Adam Dziadek

Na marginesach lektury

Szkice teoretyczne



Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
Marek Piechota

Recenzent
Michał Głowiński

N 286 / 2445



BG 348628

Ani i naszej córeczce Oli

Wprowadzenie

Na marginesach lektury jest książką zbierającą w dwóch częściach szkice oraz recenzje prac teoretycznych pisane i publikowane w latach 2000–2005. W części pierwszej, zatytułowanej *Na marginesach teorii*, znajdują się teksty stanowiące ślady poszukiwań teoretycznych związanych z zainteresowaniami francuskim poststrukturalizmem. Są one w pierwszej kolejności konsekwencją lektury *Teorii Tekstu*¹ Rolanda Barthes'a, napisanej w formie encyklopedycznego hasła do francuskiej *Encyclopaedia Universalis*. To właśnie *Teoria Tekstu* nakłoniła mnie do poszukiwań i dalszych lektur, których efektem stały się prezentowane tu szkice. Niemal każdy z nich odwołuje się bezpośrednio lub pośrednio do takiego modelu Tekstu, jaki przedstawił w swoim hasle Barthes. Jego *Teoria Tekstu* stanowi w rzeczywistości centralny punkt całej książki, wokół którego konsekwentnie budowane były poszczególne szkice, a poruszana w nich problematyka bezustannie oscyluje wokół zagadnień implikowanych przez ten dobrze znany artykuł. *Teoria Tekstu* staje się teorią ponowoczesnej lektury, ta zaś nie poprzestaje na samym tylko tekście literackim, ale staje się również lekturą otaczających nas „tekstów żywych”.

¹ R. Barthes: *Texte (Théorie du)*. In: *Encyclopaedia Universalis*. Vol. 15. Paris 1973, s. 370–374. Przekład polski: R. Barthes: *Teoria Tekstu*. Przeł. A. Milecki. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Red. H. Markiewicz. T. 4. Cz. 2. Kraków 1992, s. 188–207.

Książkę otwiera szkic poświęcony czasopismu „Tel Quel” i jego podstawowym założeniom, które były tyleż inspirujące, co dyskusyjne — obydwie te aspekty starałem się uwzględnić, konsekwentnie stroniąc od prób opisu socjologicznego czy wartościującego. W dalszej części odnajdzie Czytelnik opis pozornie epizodycznej historii anagramów Ferdynanda de Saussure’a, które zainspirowały niegdyś Romana Jakobsona, ale też walczyły przyczyniły się do zasadniczych zmian w definicji języka poetyckiego (Julia Kristeva) oraz samej teorii tekstu. Sprawa anagramów de Saussure’a, niegdyś przez wielu lekceważona, a dziś już właściwie zapomniana, wydaje się szczególnie istotna, ponieważ to właśnie ten mało znany obszar poszukiwań lingwisty wpłynął w zasadniczy sposób na zmianę paradygmatu w strukturalistycznych badaniach literaturoznawczych. Co więcej, uważam, że otwiera on bogate pola problemowe w poszukiwaniach skupionych na zagadnieniu „organizacji brzmieniowej” tekstów literackich, pozwalając odstąpić różnorodne sposoby funkcjonowania sensu w obrębie języka artystycznego. Fragment poświęcony anagramom traktuję jako swoisty punkt wyjścia dalszych badań skupionych na tej właśnie problematyce. W suplemencie do szkicu o anagramach wskazuję kilka prac krajowych czytelników notatek de Saussure’a (Edward Balcerzan, Wincenty Grajewski, Władysław Panas), zaznaczam jednocześnie, że dalsze poszukiwania w tym zakresie są w pełni uzasadnione i warte rozwinięcia z wykorzystaniem narzędzi, jakich dostarcza na przykład psychoanaliza. Tekst o anagramach można zatem uznać za projekt i zapowiedź kolejnych prac.

Badania de Saussure’a nad anagramami wpłynęły też na kształt pojęcia „intertekstualność”, które od momentu pojawienia się przeszło długą drogę ewolucyjną, rozmaite modyfikacje, by w końcu w ocenie jego autorki stać się zwykłym „gadżetem” przeżykającym się po stronicach rozpraw teoretycznych i krytyczno-literackich. W szkicu poświęconym temu problemowi usiłowałem zrekonstruować sposób myślenia o intertekstualności Julii Kristevej, jaki wyłaniał się z jej kolejnych książek, począwszy od *Séméiotikè* przez *La Révolution du langage poétique*.

Wokół prac Rolanda Barthes'a oscylują następne trzy szkice. Próbuję w nich odsłonić zasady konstruowania tekstu, fascynację sztuką oraz różnorodne sposoby jej oglądu, wreszcie, opisać tekst, który pozornie nosi wszelkie znamiona autobiografii, ale też konsekwentnie stara się wykroczyć poza jej tradycyjne wyznaczniki, a ostatecznie stanowi summę doświadczeń twórczych i życiowych autora *Teorii Tekstu*.

Podjęmowane w niniejszej pracy zagadnienia teoretyczne starałem się konsekwentnie rozwijać, opierając się na przykładach analiz tekstowych w taki sposób, aby nie ulec „demonowi teorii”², który często marginalizuje sam tekst literacki i jego interpretacje. Nie chodziło przy tym o to, aby ilustrować czy wyjaśniać zawiłości problemów teoretycznych na konkretnych przykładach analitycznych, ale raczej o to, by pokazać, w jaki sposób teoria może inspirować rozmaite sposoby lektury konkretnych tekstów literackich.

Druga część książki — *Lektury teoretyczne* — jest zapisem krytycznych odczytań prac teoretycznych skupionych na różnorodnych i jednocześnie ważnych dla współczesnego literaturoznawstwa zagadnieniach: relacja literatura a rzeczywistość, literatura a muzyka, tekst hybrydyczny, poetyka powieści. Omawiam w niej rozprawy teoretyczne, które w ostatnich latach ukazały się w krajowym obiegu literaturoznawczym, a które wnoszą wiele interesujących i pożytecznych rozwiązań z punktu widzenia teorii lektury oraz interpretacji.

² Określenie Antoine'a Compagnona z jego książki: *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris 1998. Jeżeli nie podano autora przekładu, wszystkie cytaty z literatury w moim tłumaczeniu.

Na marginesach teorii

Polityka — Teoria — Literatura

Wokół *Théorie d'ensemble* grupy Tel Quel

Jeśli mamy dziś mówić o znaczących wydarzeniach intelektualnych i teoretycznych XX wieku, to trudno pominąć zbiorowe wydanie prac grupy Tel Quel, które ukazało się w Paryżu w 1968 roku nakładem Éditions du Seuil pod tytułem *Théorie d'ensemble*¹. Opublikowanie tej książki poprzedziły dwa istotne fakty. Pierwszym z nich była działalność awangardowego (w sensie intelektualnym) kwartalnika „Tel Quel”, drugim — wyłonienie spośród redaktorów i współpracowników tego pisma Towarzystwa Studiów Teoretycznych (Groupement d'études théoriques — we francuskim skrócie GET), co nastąpiło wkrótce po wydarzeniach majowych 1968 roku w Paryżu. Program ukonstytuowanej wówczas grupy GET zawierał między innymi te słowa:

Face à la sclérose et à la politique délibérément réactionnaire de l'enseignement en France, aussi bien qu'aux divers types de censures, recouvrements, vulgarisations, exploitations à des fins politico-esthétiques, auxquelles les recherches les plus conséquentes sont en butte, voire à l'obscurantisme qui trouve toujours le moyen de masquer son idéologie derrière des positions de principe, *Tel Quel* décide de fonder un „Groupe

¹ *Théorie d'ensemble*. Paris 1968. Dalsze odwołania do tej pracy oznaczam skrótem TdE.

d'études théoriques", qui aura charge de confronter systématiquement et publiquement les rassemblements d'intérêts privés et autres montages idéologiques à une production théorique déterminée par la science révolutionnaire du matérialisme dialectique et historique².

[W obliczu skostnienia i zamierzonej polityki reakcyjnej we francuskim nauczaniu, a także w obliczu różnych typów cenzury, przypadków nadużyć i uproszczeń dokonywanych dla celów polityczno-estetycznych, na co narażone są najbardziej nawet konsekwentne badania, w obliczu obskurantyzmu, który zawsze wynajduje sposoby maskowania swej ideologii za pozycjami norm, „Tel Quel” decyduje się założyć „Towarzystwo Studiów Teoretycznych”, którego obowiązkiem będzie systematyczne i publiczne konfrontowanie zbioru interesów prywatnych i innych układów ideologicznych z wytwórczością teoretyczną zdeterminowaną przez rewolucyjną naukę materializmu dialektycznego i historycznego].

Polski czytelnik zna doskonale ten typ dyskursu ideowego, by nie powiedzieć: ideologicznego. Do krytyki poglądów grupy Tel Quel wypadnie nam jeszcze powrócić, zwłaszcza że była ona we Francji szczególnie ostra. Pamiętajmy jednak, że główne tezy manifestu GET-u zostały wygłoszone w bardzo szczególnej sytuacji politycznej — po maju 1968 roku. To właśnie w ten kontekst historyczno-polityczny wpisywał Philippe Sollers działalność GET-u na posiedzeniu inauguracyjnym w październiku 1968 roku, kiedy to przyjęto podstawową zasadę, głoszącą, że nauka winna rozwijać się poza jakimikolwiek instytucjami, które mogłyby wobec niej podejmować działania represyjne. W cytowanym fragmencie programu pojawia się mocno obciążone semantycznie słowo „wytwórczość”, które w oczywisty sposób wywodzi się z marksizmu i nabiera szczególnego znaczenia w kontekście paryskiego maja

² Fragment niniejszy pochodzi z archiwum czasopisma „Tel Quel”. Cytuję za: P. Forest: *Histoire de „Tel Quel” (1960—1982)*. Paris 1995, s. 339.

1968 roku. Jean Baudrillard stwierdza wprost, że wydarzenia z maja 1968 roku miały swoje źródło w głębokim doświadczeniu reprodukcji, którego doznali studenci i wykładowcy Uniwersytetu, a przede wszystkim nauk społecznych³. Doświadczenie to opierało się na przekonaniu, że nie są oni w stanie niczego więcej produkować, a jedyna rzecz, którą mogą robić, to prosta reprodukcja, a więc odtwarzanie. Wspomniany przez Baudrillarda kontekst wydaje się szczególnie istotny dla powstania i rozwoju działalności grupy, która za swój podstawowy cel obrała wytworzenie teorii; to na jej usługach miałyby się znaleźć literatura.

Spotkania GET-u przyciągały naukowców (uczestniczyli w nich często Roland Barthes i Jacques Lacan), pisarzy oraz studentów i – jak pisała po latach Julia Kristeva, powołując się na słowa związanej z grupą dziennikarki – stały się dla ówczesnej młodzieży „jedyną inicjacją do filozofii spekulatywnej”⁴. Trzeba dodać w tym miejscu, że owe spotkania przerodziły się w silny ruch intelektualny, który zmienił oblicze nauk społecznych we Francji, a stamtąd promieniował na cały świat.

Théorie d'ensemble to książka z wielu względów niezwykła. Przedstawiony w niej został dorobek autorów ściśle związanych z czasopiśmie „Tel Quel” w latach 1963–1968, a są wśród nich między innymi Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida, Philippe Sollers, Julia Kristeva, Marcelin Pleynet, Jean-Louis Houdebine. Jest to książka-manifest pokolenia pisarzy i krytyków literackich, którzy łącząc wiedzę o literaturze z semiologią de Saussure’a, psychoanalizą Lacana i materializmem historycznym Marksa, na długo zmieniały oblicze literatury oraz krytyki literackiej we Francji i – nie ma w tym sformułowaniu nawet cienia przesady – na świecie.

Théorie d'ensemble została pomyślana jako szczególny rodzaj polemicznego rozwinięcia *Théorie de la littérature*⁵, wydanej pod redak-

³ J. Baudrillard: *L'échange symbolique et la mort*. Paris 1976, s. 50.

⁴ J. Kristeva: *Mémoire*. „L'Infini” 1983, n° 1, s. 47. Dalsze odwołania do tego tekstu podaję z oznaczeniem M.

⁵ *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*. Réd. T. Todorov. Paris 1965.

cją Tzvetana Todorova w 1965 roku, która jest prezentacją wybranych artykułów rosyjskich formalistów i wskazuje teoretyczne wpływy formalizmu na strukturalizm. Ośmielę się stwierdzić, że *Théorie d'ensemble* jest niezwykle ważnym punktem w rozwoju poststrukturalizmu. Twierdzenie to podtrzymuję nawet wbrew sądom samej Kristevej, która mówi o ukształtowaniu się po latach w trakcie rozmaitych dyskusji o czasopiśmie „Tel Quel” „mitu poststrukturalizmu” (M, s. 47). Jej zdaniem, kwestią łączącą świadomość badawczą całej grupy w tamtych czasach była raczej postfenomenologia, myślenie postanalityczne, polegające na ustawieniu fenomenologii i psychoanalizy wobec współczesnego doświadczenia estetycznego i wobec polityki, którą określano wówczas mianem „nowoczesnej religii” (M, s. 47).

O tym, że *Théorie d'ensemble* stanowi jednak ważny moment w rozwoju francuskiego poststrukturalizmu, świadczy już choćby fakt, że kluczowe miejsce w tej zbiorowej pracy wyznaczono następującym, dobrze znanym pojęciom: *écriture* [pisanie], *texte* [tekst], *inconscient* [nieświadomość], *histoire* [historia], *travail* [praca], *trace* [śląd], *production* [wytwarzanie], *scène* [scena], a w całość zbioru wpisany został paradygmat przekroczenia tego, co niosą z sobą formalizm i strukturalizm; owo przekroczenie wytworzyło się wówczas przez „prostą mutację” (TdE, s. 7) wspomnianych systemów myślowych. Podkreślam w tym miejscu słowo „mutacja”, ponieważ wskazuje ono, że to, co określa się jako francuski poststrukturalizm, wyrasta bezpośrednio ze strukturalizmu i z formalizmu (za sprawą Tzvetana Todorova i Julii Kristevej zwłaszcza formalizmu rosyjskiego) oraz pełnymi garściami czerpie z ich dorobku teoretycznego, rozwijając i uzupełniając postawione przez te kierunki badawcze problemy, a nie, jak to nader często wyraża *doxa*, negując ich osiągnięcia. Formalizm i strukturalizm stały się zatem ważnym kontekstem rozwoju teoretycznego całej grupy, natomiast uprzywilejowanym przedmiotem odwołań literackich stał się surrealizm, teksty Mallarmégo i Lautréamonta, a obok nich równie ważny był kontekst filozoficzno-psychoanalityczny, na którego korpus składały się pisma Marksa i Freuda, z czasem także Lacana.

Myślę, że warto przyrzeć się dokładniej wstępowi do *Théorie d'ensemble* (napisano go w październiku 1968 roku), a jest to lektura w szczególny sposób pouczająca, lektura, którą warto podjąć, zważywszy na moment historyczny, w jakim się aktualnie znajdujemy.

Pierwszy ważny dla mnie fakt jest następujący: *Théorie d'ensemble* została pomyślana w taki sposób, aby udało się uniknąć tworzenia syntezy, dokonania jakiejś powtórnej unifikacji, co groziłoby wpadnięciem w pułapkę metafizyki i ostatecznie zamknięciem (słowo *clôture* – zamknięcie, ograniczenie, powtarzane jest przez autorów przedmowy wielokrotnie, i to z wyjątkową niechęcią!). Drugi istotny fakt: w książce podkreślono konieczność ciągłego kwestionowania podstaw wielu metod badawczych, które powstały w wyniku przemieszczenia rozmaitych pól zainteresowań strukturalizmu – dotyczy to na przykład ideologii lingwistycznej.

Autorzy przedmowy wskazują jednoznacznie, że kluczowe dla całości zbioru są prace Foucaulta, Barthes'a i Derridy (ich teksty zostają wyróżnione w przedmowie, a główne ich tezy są zapisane wielkimi literami w formie podstawowych założeń całej grupy), prace Jacques'a Lacana i Louisa Althussera zaś są dźwigniami [*leviers*] wielu zawartych w tym zbiorze studiów. Wszystko to bardzo piękne – tyle wspaniałych nazwisk. Pora jednak zadać pytanie zasadnicze: o co tu chodziło? Odpowiedź podają sami autorzy, i to w odnośnikach ułożonych w formie manifestu.

Po pierwsze, chodziło o rozpoznanie „specyficznego środowiska”, w którym przejawia się „praktyka znacząca” zwana poezją lub prozą (TdE, s. 8). Do tego rozpoznania miało przyczynić się studium Foucaulta *Distance, aspect, origine* [*Dystans, aspekt, źródło*]. To z niego da się wysnuć następujący wniosek, zapisany we wstępie, jak już wspominałem, wielkimi literami:

L'ÉCRITURE DANS SON FONCTIONNEMENT PRODUCTEUR N'EST PAS REPRÉSENTATION.

TdE, s. 9

[PISANIE W SWOIM FUNKCJONOWANIU WYTWÓRCZYM NIE JEST REPREZENTACJĄ].

To bardzo ważne założenie, które wskazuje na fakt, że uprzywilejowanym przedmiotem dociekań teoretycznych stało się przede wszystkim pisanie niereprezentacyjne.

Po drugie, chodziło o ustalenie takiej analizy, której przykład stanowi w tym zbiorze słynny tekst Barthes'a *Drame, poème, roman* [*Dramat, poemat, powieść*]⁶, będący świadectwem lektury utworu Sollersa *Drame* [*Dramat*] i radykalnie zmieniający perspektywę spojrzenia na historię. „Najpierw sama historia — pisze Barthes — jest coraz rzadziej pojmowana jako monolityczny system determinant; dobrze wiadomo, wiadomo coraz lepiej, że i ona, tak jak język, stanowi grę struktur, których względna suwerenność może iść znacznie dalej, niż uważano: sama Historia jest także pisaniem. [...] Gra toczy się o to, aby powiększyć owo rozdarcie systemu symbolicznego, w którym żył ostatnio i żyje nadal Zachód nowoczesny; [...] aby pozbawić go pozycji centralnej, aby odebrać mu tysiącletnie przywileje, musi pojawić się jakieś nowe pisanie (a nie nowy styl), jakaś praktyka wsparta na teorii”⁷.

Na jakiej teorii ma być wsparta owa praktyka? Odpowiedź na to pytanie jest prosta: na teorii tekstu, to właśnie tekst jest w tym zakresie instancją najważniejszą. Wywody Barthes'a dają się ująć w kolejną formułę manifestu:

L'ÉCRITURE SCANDE L'HISTOIRE.

TdE, s. 9

[PISANIE WYPOWIADA RYTMICZNIE HISTORIĘ].

Następnym krokiem autorów manifestu było zapisanie teoretycznego „skoku”, gruntownego zwrotu czy nawet wstrząsu, który dokonał się w teorii za sprawą przedrukowanego w tym zbiorze studium Derridy *La différence* [*Różnia*]⁸. *Różnia* oraz inne pisma

⁶ R. Barthes: *Dramat, poemat, powieść*. W: *Idem: Lektury*. Przeł. K. Kłosiński. Wybrał, opracował i posłowiem opatrzył M.P. Markowski. Warszawa 2001, s. 19–41.

⁷ *Ibidem*, s. 22.

⁸ J. Derrida: *Różnia*. Przeł. J. Skoczylas. Przekład przejrzał S. Cichowicz. W: *Drogi współczesnej filozofii*. Wybrał i wstępem opatrzył M.J. Siemek. Warszawa 1978, s. 374–411.

Derridy z tamtego okresu (zwłaszcza *O gramatologii*, która w omawianym zbiorze doczekała się niezwykle interesującego omówienia autorstwa Jean-Josepha Goux, omówienia opartego na tezie o istnieniu homologii pomiędzy marksizmem i gramatologią) przyczyniły się do rozwoju krytyki „metafizycznych osadów” zalegających w naukach humanistycznych, pokazały, że metafizyka zachodnia, poczynwszy od Platona, wyraźnie uprzywilejowywała pojęcia obecności i znaczenia. Obecność prawdy w filozofii narzucała się zawsze przez oczywistość swej obecności, co zakwestionował Derrida. Stąd właśnie wynikał następujący sąd zawarty w przedmowie:

L'ÉCRITURE NE FAIT PLUS SIGNE DANS LA VÉRITÉ.

TdE, s. 9

[PISANIE NIE TWORZY JUŻ WIĘCEJ ZNAKU
W PRAWDZIE].

Dalsze postulaty manifestu są wyszczególnione bez przywoływania autorów konkretnych tekstów zawartych w całym tomie (jedeny wyjątek stanowi tu terminologia zaproponowana przez Kristevą). Czytamy w nich, że założeniem tej pracy jest „wywołanie ruchu, który przemieszcza osie referencji historii nieciągłej dostrzeżonej na poziomie tekstów, ich różnic i zbiegów” (TdE, s. 9–10). Zatem chodzi tu o uruchomienie procesu ponownego pisania, który mógłby doprowadzić do wyabstrahowania cennych wartości z tygla kulturowej mieszaniny. Czytamy również, że celem tej książki jest wypracowanie pojęć, które byłyby przydatne do podjęcia tak określonych zadań. Chodzi w tym miejscu zwłaszcza o teoretyczne prace Kristevej, które wprowadzają takie pojęcia, jak: *pratique signifiante* [praktyka znacząca], *paragramme* [paragram], *intertextualité* [intertekstualność], *idéologème* [ideologem]. Chodzi też o rozwinięcie pojęcia takiej historii, a raczej takich historii, zapis słowa „historia” bowiem we francuskim oryginale podkreśla wyraźnie mnogość tego pojęcia: *histoire(s)* — „historie” „byłyby historiami mnogimi, ukształtowanymi przez różnice pisań

łączących teorię i fikcję w serii nacięć dających się dokładnie oznaczyć w swoim czasie” (TdE, s. 10).

Ostatnia kwestia dotyczy polityki, a ściślej: konieczności wyartykułowania polityki logicznie powiązanej z niereprezentacyjną dynamiką pisania. Zatem chodzi o wytworzenie takiego typu analizy, która byłaby dokonywana na wszelkich wynikających z przyjęcia tej postawy badawczej nieporozumieniach, analizy, która stanowiłaby próbę wyjaśnienia społecznych i ekonomicznych przyczyn tych nieporozumień, a także konstrukcję związków pisania z materializmem historycznym i dialektycznym. Marksizm i „telquelizm” (bo i taki termin określający założenia grupy można spotkać w rozmaitych opracowaniach) miały wspólną podstawę, zmierzały bowiem do krytyki ideologii mieszczańskiej. Zatem nic dziwnego, że wśród autorów trzech podstawowych tekstów *Théorie d'ensemble* znalazł się Barthes — twórca *Mitologii*⁹, które nie są jakąś szkolarską semiologiczną próbą lektury znaków wytwarzanych przez kulturę mieszczańską i drobnomieszczańską, ale gruntowną krytyką tej kultury, posuwającą się do ironii, sarkazmu, wreszcie semioklastii. Książka ta, określona przez Sollersa z czasowego dystansu jako „zimna, niesłychana, bezczelna, jadowita”¹⁰, wywarła ogromny wpływ na model myślenia całego pokolenia.

Tak w skrócie przedstawiają się podstawowe założenia teoretyczne grupy zawarte w jej zbiorowej książce. Jak widać, w przypadku Tel Quel nie można oddzielić polityki od teorii i literatury, te zjawiska umieszczone są obok siebie i wzajemnie się przenikają, a radykalnie lewicowe poglądy członków grupy sprawiły, że zbliżyła się ona do Komunistycznej Partii Francji (PCF) i wreszcie została oczarowana maoizmem. Tych nader złożonych kwestii nie chcę w tym miejscu ani oceniać, ani rozstrzygać, szersze omówienie tego problemu bowiem wymagałoby odrębnej rozprawy.

⁹ Por. R. Barthes: *Mitologie*. Przeł. A. Dziadek. Wstępem opatrzył K. Kłosiński. Warszawa 2000.

¹⁰ P. Sollers: *Vérité de Barthes*. In: R/B. Roland Barthes. Réd. M. Alphant, N. Léger. Paris 2002, s. 47.

Warto jednak odwołać się tu do słów Kristevej, która tak tłumaczyła po latach konieczność związania się grupy z francuskim ruchem komunistycznym:

Le Parti communiste français était [...] le seul parti français à posséder une politique culturelle.

M, s. 48

[Komunistyczna Partia Francji była [...] jedyną partią francuską mającą politykę kulturalną].

To właśnie dzięki PCF ruch grupy Tel Quel mógł stać się ruchem masowym, ale – i wypada się w tym miejscu raz jeszcze odwołać do cytowanej już wypowiedzi Kristevej –

Mais il s'agissait en somme de se servir du P.C.; pas de le servir.

M, s. 50

[Chodziło w sumie o to, aby posłużyć się Partią Komunistyczną, nie zaś o to, aby jej służyć].

Fascynacja Chinami i maoizmem zaowocowała słynną podróżą grupy do Chin wiosną 1974 roku, a uczestniczyli w niej Kristeva, Barthes, Pleynet, Sollers i François Wahl. Była to pierwsza po rewolucji kulturalnej podróż zachodnich intelektualistów do Chin, którą krytycy oceniali jako pielgrzymkę do mekki dogmatyzmu. Inaczej mówi o Chinach porewolucyjnych Kristeva, twierdząc, że dla wielu członków grupy były one „un espoir de socialisme libertaire” [„nadzieją wolnomysłnego socjalizmu”] (M, s. 52), jej samej zaś stworzyły możliwość społecznego i historycznego zakorzenienia w doświadczeniu wewnętrznym, tzn. zmusiły do rozszerzenia studiów nad psychoanalizą. Efektem podróży do Chin był opublikowany jesienią 1974 roku specjalny numer czasopisma „Tel Quel” (nr 59) z dopiskiem „En Chine” [„W Chinach”] i wiele innych publikacji, a wśród nich powieść Kristevej *Des Chinoises* [Chinki], w której próbowała ona opisać obcość Chin i objaśnić,

skąd bierze się w ludziach Zachodu swoista fascynacja Chinami, odnosząca się do nas samych i wiążąca z doświadczeniem obcości, kobiecości, a także z doświadczeniem psychotycznym (M, s. 52).

Po tej krótkiej dygresji wróćmy do *Théorie d'ensemble* i opublikowanego w tym tomie tekstu Kristevej *La sémiologie: science critique et/ou critique de la science* [Semiologia: nauka krytyczna i/lub krytyka nauki]. To tekst z kilku powodów istotny, rok później bowiem zostanie przedrukowany w jednej z najważniejszych prac teoretycznych badaczki: *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*; to w tej pracy zawarta zostanie podstawowa siatka pojęciowa ważna już nie tylko dla dociekań samej Kristevej, ale też dla wielu innych, którzy będą postępować wyznaczonymi przez jej poszukiwania tropami.

Przedsięwzięcia grupy Tel Quel znalazły swój wyraz w powieści Sollersa, wierszach Pleyne'a i teoretycznych pracach Kristevej; zaznaczam przy tym raz jeszcze, że w poszukiwaniach grupy teoria szła w parze z literaturą i od samego początku stawiana była na pierwszym miejscu, a w rozmaitych wystąpieniach teorię wiązano ściśle z pojęciem rewolucji, która miała się dokonać w naukach humanistycznych (krytyka zarzucała nawet autorom czasopisma „Tel Quel” przesadny „teoretyzm terrorystyczny”). Co zostało z postulatów grupy? Ano niewiele, jeśli chodzi o politykę, bo sama historia zdewaluowała komunizm i maoizm, którym tak bardzo przez całe lata hołdowali przedstawiciele grupy. Trzeba jednak pamiętać o tym, że bez polityki, bez refleksji obejmującej rozmaite zjawiska społeczne nigdy nie zaistniałaby teoria literatury w takiej postaci. A skoro już mówimy o teorii literatury, to wkład politycznego radykalizmu „Tel Quel” jest w tym zakresie ogromny. Myślę tu zwłaszcza o niezwyklej pracach Kristevej i ich wszystkich implikacjach.

Wspomniany tekst Kristevej *La sémiologie...*, zawarty w zbiorowej publikacji grupy, odznacza się wysokim stopniem złożoności (to bardzo typowa cecha jej wczesnego dyskursu), z założenia jest to trudny w lekturze dyskurs teoretyczny, przy czym teoria nie sprowadza się tu do abstrakcji, uogólnienia, spekulacji, ale przede

wszystkim koncentruje na refleksyjności, a głównym przedmiotem namysłu czyni sam język¹¹. Semiologia, przynajmniej w takiej postaci, w jakiej lansuje ją Kristeva, ma być zarówno nauką krytyczną, jak i krytyką nauki, która żywo reaguje na wszystko, co dotychczas zostało powiedziane i uznane za naukowy pewnik. Kristeva jest przeciwna ostatecznej aksjomatyzacji (zamykaniu, ograniczaniu) i często decyduje się w swych rozważaniach na przekroczenie zastanych poglądów. Dotyczy to na przykład pozornie prostej, mało skomplikowanej kwestii komunikacji, która podejmowana była przez teorie lingwistyczne w nadmiernie uproszczony sposób. Zdaniem badaczki, komunikacja winna być jednym z najważniejszych i uprzywilejowanych pól zainteresowań ówczesnej semiologii, ale w takim ujęciu, w którym wewnątrz problematyki komunikacji odsłonięta zostanie scena wytwarzania sensu uprzedniego względem sensu, co wiąże się ze skomplikowaną siatką problematyki społecznej, ale też z porządkiem przedsymbolicznym znaków. To właśnie między innymi w tę stronę skierowane zostaną późniejsze badania autorki *La Révolution du langage poétique*.

„Dla semiologii — pisze Kristeva — literatura nie istnieje” (TdE, s. 92). Co oznacza takie sformułowanie? Kristeva dopowiada dalej, że literatura nie istnieje dla semiologii ani jako *parole*, ani jako przedmiot estetyczny. Jest dla niej natomiast „szczególną praktyką semiotyczną” (TdE, s. 92), która wiąże się z wytwarzaniem sensu. Kristeva woli raczej mówić o pisaniu [*écriture*], które z kolei wiąże się z tekstem postrzeganym jako wytwarzanie. Pisanie jest natomiast dalekie od reprezentacji, od wyrażania. Oczywiście takie założenia teoretyczne wymagają szczególnej bazy tekstowej. Jakie teksty leżą u podstaw teorii Kristevej? Przede wszystkim teksty, których wytwórczość nie da się w żaden sposób zredukować do samej tylko kwestii reprezentacji — Joyce, Mallarmé, Lautréamont, Roussel. Modele semiotyczne wypracowane na podstawie wskazanych tekstów zwracają się, zdaniem badaczki, ku „tekstowi

¹¹ Por. R. Barthes: *L'étrangère*. In: *Idem: Oeuvres complètes*. Vol. 3. Paris 2002, s. 477–480.

społecznemu” [*texte social*], ku praktykom społecznym, sama zaś literatura jest jedynie ich „niezwaloryzowanym” wariantem.

Współczesna teoria literatury zawdzięcza Kristevej przede wszystkim pojęcie, bez którego trudno byłoby się dzisiaj obejść, a mianowicie pojęcie intertekstualności. Od momentu pojawienia się tego terminu teoretycznego w 1966 roku, kiedy Kristeva opublikowała swój słynny tekst *Le mot, le dialogue et le roman* [*Słowo, dialog i powieść*¹²], w którym pojęcie intertekstualności zostało użyte po raz pierwszy, zaczyna się jego niezwykła historia. Tę historię warto byłoby uważnie prześledzić, wskazując na rozmaite wypaczenia i nadużycia utworzonego przez Kristevą pojęcia, warto byłoby prześledzić drogę, która doprowadziła do tego, że samo pojęcie zostało skrętnie oczyszczone z kontekstów filozoficznych (chodzi tu głównie o marksizm) i ostatecznie stało się — jak mówi jego twórczyni — „gadzetem na amerykańskich uniwersytetach” (M, s. 44). Warto w tym miejscu zaznaczyć, że stało się ono gadzetem na uniwersytetach nie tylko w Ameryce, ale niestety także w Europie.

W teoretycznych pracach Kristevej, ale nie tylko jej (warto przypomnieć tutaj tekst Derridy *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*), centralne miejsce zajmowała krytyka pojęcia struktury. Kristevej chodziło głównie o to, aby zdynamizować pojęcie struktury, biorąc pod rozwagę zjawisko podmiotu mówiącego i jego doświadczenie nieświadome, jak również wszystkie struktury społeczne, które wywierają nań wpływ. Punktem wyjścia dociekań teoretycznych Kristevej stał się z jednej strony *Kurs językoznawstwa ogólnego* Ferdynanda de Saussure’a i zawarty w nim postulat rozwinięcia nauki zwanej przez genewskiego badacza semiologią, z drugiej zaś nigdy dotąd nie publikowane notatki de Saussure’a dotyczące anagramów. Przypomnijmy w tym miejscu, że Jean Sta-

¹² Zob. J. Kristeva: *Le mot, le dialogue et le roman*. In: E a d e m: *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris 1969, s. 143–173. Przekład polski autorstwa W. Grajewskiego w: *Bachtin. Dialog — język — literatura*. Red. E. Czaplewicz, E. Kasperski. Warszawa 1983. Dalsze odniesienia do *Séméiotikè*... podaję ze skrótem SEM.

robinski – odkrywca notatników de Saussure’a – opublikował jeden z tekstów poświęconych anagramom właśnie w czasopiśmie „Tel Quel”¹³. Anagramy de Saussure’a oraz komentarze do nich autorstwa Starobinskiego i Romana Jakobsona stały się podstawą prac Kristevej nad paragramatyczną koncepcją tekstu literackiego, która opierała się na przekonaniu o dokonującej się w tekście dystorsji, o zniekształceniu znaków i ich struktur. Owa dystorsja miała wytwarzać nieograniczony nadmiar sensu w literaturze. Pod takim samym kątem reinterpretuje badaczka dzieło Michaiła Bachtina (w swych wspomnieniach określa go mianem postformalisty, który dokonał syntezy formalizmu i myślenia historycznego – M, s. 44); wychodząc od jego pojęcia dialogowości, zastąpiła pojęcie „słowo” pojęciem „tekst” i przekształciła ostatecznie „intersubiektywność” w „intertekstualność” – w ten sposób relacje między osobami zostały zastąpione relacjami między tekstami¹⁴. Na bazie anagramów de Saussure’a Kristeva zbudowała swoją koncepcję „semanalizy” [*sémanalyse*], która miała w o wiele szerszym zakresie niż semiologia i semiotyka podjąć krytykę sensu, jego elementów i rządzących nim praw. Rozwinięcie takich badań tekstowych było możliwe właśnie dzięki anagramom de Saussure’a, do których wypadnie jeszcze powrócić. W ramach semanalizy rozwinięta została wspomniana wcześniej paragramatyczna koncepcja tekstu literackiego i języka poetyckiego Kristevej.

Postawione w artykule *Le mot, le dialogue et le roman* tezy wiążą się ściśle z koncepcją intertekstualności opracowaną przez Kristewą w tym samym czasie (warto przypomnieć, że po raz pierwszy słowo „intertekstualność” zostało użyte w tekście napisanym w tym samym 1966 roku). Można też mieć pewność, że wśród za-

¹³ J. Starobinski: *Le texte dans le texte, extraits inédits des Cahiers d'anagrammes de Ferdinand de Saussure*. „Tel Quel” 1969, n° 37, s. 3–33. Problem anagramów de Saussure’a omawiam szeroko w następnym rozdziale.

¹⁴ Gruntowne omówienie relacji pomiędzy koncepcjami Bachtina i Kristevej zawiera praca K. Kłosińskiej o: „*Mimesis*” w *chłopskich powieściach Orzeszkowej*. Katowice 1990, s. 7–21.

inspirowanych pracami teoretycznymi Kristevej są takie prace Rolanda Barthes'a, jak *S/Z*, a później również *Teoria Tekstu*.

Pisałem wcześniej o tym, że radykalizm grupy Tel Quel stał się powodem ostrej krytyki jej poglądów. Jedną z pierwszych, a jednocześnie najobszerniejszych i najostrzejszych krytyk założeń grupy Tel Quel została przeprowadzona przez Henri Meschonnic w obszernym esej *Pour une épistémologie de l'écriture*¹⁵. Jest to przede wszystkim analiza epistemologicznych podstaw poglądów grupy zogniskowana w pierwszej kolejności na języku, jakim posługiwali się jej przedstawiciele w swoich artykułach. Meschonnic wychodzi od stwierdzenia, że czasopismo „Tel Quel” od momentu powstania wykonało we Francji „ważną pracę teoretyczną” (PEE, s. 71), a po tym zgrabnym sformułowaniu retorycznym rozpoczyna swoją bezlitosną tyradę, uderzając — co trzeba z całą stanowczością podkreślić — w najczulsze miejsca wypowiedzi różnych autorów zgromadzonych wokół „Tel Quel”.

Jeden z poważniejszych zarzutów stawianych przez Meschonnicę wiąże się z analogicznością i opiera na twierdzeniu, że teoretycy grupy Tel Quel wykorzystują narzędzia językoznawstwa i materializmu dialektycznego przede wszystkim jako leksykę, a nie jako syntaksę (PEE, s. 73). Zarzut jest rzeczywiście poważny, ale nie w pełni przez autora tej krytyki uzasadniony.

Inna sprawa dotyczy pojęć „awangarda” i „awangardowość”, z którymi tak silnie utożsamiali się przedstawiciele grupy, wiążąc kwestię awangardowości z wytwórczością rewolucyjną, dokonującą się „tu i teraz”, „dziś”. Meschonnic słusznie stwierdza, że w pismach grupy wytwarza się w tym zakresie pewien tautologiczny mit (PEE, s. 79) — awangardę określa się jako „dziś”. Owo „dziś” jest dodatkowo wzmocnione rozmaitymi wariantami słowa

¹⁵ H. Meschonnic: *Pour une épistémologie de l'écriture*. In: *I d e m: Pour la poétique II*. Paris 1973, s. 17–145. Dalsze odwołania do tej pracy podaję z oznaczeniem PEE. Krytyka dokonana przez H. Meschonnicę jest krytyką ostrą, ale stroniącą od złośliwości i nieuczciwych napaści. Za przykład ostatniego typu krytyki można podać agresywną wypowiedź autorstwa Louisa P i n t o pt. *Au sujet des intellectuels de parodie* [W sprawie parodii intelektualistów], opublikowaną w „Actes de la recherche en sciences sociales” 1991, n° 89.

„aktualnie”, w efekcie powstaje następujący układ tautologiczny: „awangarda = dziś = aktualnie = awangarda” (PEE, s. 79). Zdaniem Meschonnic z zestawienia awangardyzmu i tekstów de Sade’a, Bataille’a, Artauda, którzy należą do przeszłości, mają swoją historię, wyrasta zasadnicza sprzeczność wywodów.

Szczególnie ostro krytykuje Meschonnic prace Julii Kristevej, a podstawowy zarzut pod adresem jej prac czyni z ideologicznego używania (a nawet nadużywania) terminologii naukowej. Omawiając wybrane fragmenty *Séméiotikè...*, autor krytyki stwierdza, że porównywanie Mallarmégo, Lautréamonta czy Artauda z liczbami urojonymi lub liczbami nierzeczywistymi jest nauką mrzonką (PEE, s. 85). To samo dotyczy pojęcia „nieskończoność”, a przede wszystkim nadużywanego, jak twierdzi Meschonnic, pojęcia *signifiant*.

Jeśli chodzi o pojęcia matematyczne w dyskursie Kristevej, to trzeba w tym miejscu zaznaczyć, że stosowane są przez nią z wyjątkowym rygoryzmem i konsekwencją, tworząc koherentny wywód teoretyczny, niezwykle spójny metajęzyk, który z punktu widzenia współczesności, z punktu widzenia współczesnego dyskursu literaturoznawczego, może się wydawać drażniący, a nawet przestarzały, ale jednak ciągle skuteczny.

Postępowanie krytyczne Meschonnic jest nader często oparte na tworzeniu antologii cytatów wyrwanych z kontekstu, co ostatecznie prowadzi do zdyskwalifikowania, a nawet unieważnienia dyskursu uprawianego przez Kristevą. Rzekome nienaukowe posługiwanie się terminologią naukową ma podważać wartość epistemologicznych podstaw poszczególnych wypowiedzi badaczki. Taki typ działania można zauważyć w momencie, kiedy w tekście Meschonnic pada zarzut o terminologiczną niekonsekwencję i niejasność w użyciu operatora *signifiant*. Kristeva rzeczywiście posługuje się takimi na przykład sformułowaniami, wyrwanymi – co podkreślam – z kontekstu całości jej prac: *systemes signifiants* [systemy znaczące], *idéalité signifiante* [idealność znacząca], *pratique signifiante* [praktyka znacząca]. Wyraz *signifiant* odsyła w tym wypadku do systemu znaków, do semiotyki. Jednak obok tych sformułowań Meschonnic wskazuje na pojawiające się w dyskursie

Kristevej określenia i tego typu: *unité signifiante du langage poétique* [jedność znacząca języka poetyckiego], *matérialité signifiante* [materialność znacząca], *travail signifiant* [praca znacząca], które – przynajmniej jego zdaniem – odsyłają do odmiennego typu logiki, odległej od logiki znaku i wykraczającej poza semiotykę (PEE, s. 86). Krytyk uznaje takie terminologiczne rozchwianie za powód wystarczający do tego, aby ogłosić „epistemologiczny alarm” (PEE, s. 86). Moim zdaniem – zupełnie niepotrzebnie. Wyrwane z kontekstu określenia rzeczywiście stanowią terminologiczny amalgamat. Chciałbym jednak uzupełnić wypowiedź Meschonnic’a i przypomnieć, że punktem wyjścia lansowanych wówczas przez Kristevą koncepcji był nie tylko de Saussure ze swoją binarną koncepcją znaku językowego, ale również Lacan i wypracowane przez niego pojęcie *signifiant*.

Wskazane przeze mnie zarzuty Meschonnic’a są jedynie egzemplaryczne, wybrane z obszernego ciągu innych, dotyczących zwłaszcza paragramatyzmu czy też intertekstualności. Krytyka przeprowadzona przez Meschonnic’a w roku 1973, a więc niemal na bieżąco w stosunku do ukazujących się wówczas w czasopiśmie „Tel Quel” prac, była krytyką inspirującą i skłaniającą do dalszego rozwijania tez stawianych przez związanych z pismem badaczy.

Zauważmy jednak w tym miejscu, że wiele propozycji teoretycznych zawartych w *Théorie d’ensemble* i publikowanych później w numerach czasopisma „Tel Quel” (od roku 1983 przekształconego w czasopismo o nazwie „L’Infini”, czyli „Nieskończoność”) przetrwało próbę czasu i stało się punktem odniesienia współczesnego literaturoznawstwa, które nadal koncentruje się wokół problematyki komunikacji, reprezentacji czy podmiotu. Teoretyczny eklektyzm dyskursu proponowanego przez przedstawicieli grupy, łączący w sobie filozofię, językoznawstwo, tradycyjną poetykę i psychoanalizę, nie tylko wytrzymał próbę czasu, ale jest w chwili obecnej formą wypowiedzi często uprawianą w naukach humanistycznych.

Tym, co może wydać się współczesnemu czytelnikowi prac grupy Tel Quel rażące, jest szczególna cecha ich dyskursu. W trakcie lek-

tury często można odnieść wrażenie, że są to wypowiedzi pisane tonem nieznoszącym sprzeciwu, wypowiedzi, których podstawą jest oczywiście filozofia marksistowska, ale też, a może przede wszystkim, język, za pomocą którego ta filozofia zostaje wyartykułowana. Dyskurs marksistowski powiązany eksplikytnie z ideologią rewolucyjną i dodatkowo zestawiony z kontekstami historycznymi, z przesyconymi ideologią intertekstami stworzonymi w krajach tzw. realnego socjalizmu, z rzeczywistym doświadczeniem systemu politycznego narzuconego po drugiej wojnie Europie Środkowej, jest po prostu odpychający i ostatecznie czytał się i nadal czyta się źle. Dlaczego? Przede wszystkim dlatego, że teorii literatury utworzonej przez grupę Tel Quel nie da się czytać w oderwaniu od marksizmu. A ta kwestia, w wielu wypadkach opisu elementarnych pojęć operacyjnych (dotyczy to na przykład kwestii intertekstualności) stworzonych przez redaktorów i współpracowników francuskiego pisma, jest niestety nazbyt często spychana na dalszy plan, omawiana zdawkowo, w uproszczeniu lub najzwyczajniej pomijana.

Anagramy Ferdynanda de Saussure'a — historia pewnej rewolucji

Historia, którą chciałbym w tym miejscu przypomnieć, zaczęła się na początku XX wieku, a ściślej: w latach 1906–1909. To właśnie w tym okresie powstawały słynne notatki Ferdynanda de Saussure'a dotyczące niezwyklego zjawiska anagramów. Historia ta wiąże się też bezpośrednio i nierozdzielnie z czasopiśmem „Tel Quel”, o którym była mowa w poprzednim rozdziale. Całe lata de Saussure utrzymywał swoje badania w tajemnicy, ujawniając szczegóły prowadzonych przez siebie poszukiwań tylko wybranym przyjaciołom (np. Antoine'owi Meilletowi, do którego pisał w tej sprawie listy). Swoich notatek nigdy nie opublikował (podobnie rzecz się miała z *Kursem językoznawstwa ogólnego*, którego pośmiertną edycję zawdzięczamy przyjaciołom oraz studentom lingwisty). Trzeba było czekać aż do roku 1964, kiedy Jean Starobinski po raz pierwszy dokonał wyboru spośród 99 notatników i ogłosił ich fragmenty w „Mercure de France”¹. W tym samym

¹ J. Starobinski: *Les anagrammes de F. de Saussure, textes inédits*. „Mercure de France” 1964, n° 1204, s. 243–262. Szersze omówienia koncepcji de Saussure'a zawierają m.in. następujące prace: J. Starobinski: *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. Paris 1971; J.-M. Adam en coll. avec J.-P. Goldenstein: *Linguistique et discours littéraire. Théorie et pratique des textes*. Paris 1976, s. 42–59; J. Baudrillard: *L'anagramme*. In: Idem: *L'échange symbolique et la mort*. Paris 1976; J. Baetens: *Postérité littéraire des Anagrammes*. „Poétique” 1986, n° 66, s. 217–233; G. Dessons: *Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure*. In: Idem: *Introduction à la poétique*. Paris 1995,

roku w *Cahiers Ferdinand de Saussure* ukazały się listy do Antoine'a Meilleta — pierwszy z nich dotyczył anagramów i wkrótce został skomentowany przez Romana Jakobsona². Po publikacji notatek de Saussure'a dosłownie posypały się kolejne artykuły Starobinskiego opisujące różne aspekty tego samego problemu: *Les mots sous les mots* [Słowa pod słowami] w 1967 roku, w 1969 w specjalnym numerze „Tel Quel” *Le texte dans le texte* [Tekst w tekście], w tym samym roku artykuł *Le nom caché* [Ukryte nazwisko] i wreszcie w 1970 roku *Ferdinand de Saussure, lecteur de Lucrèce* [Ferdynand de Saussure, czytelnik Lukrecjusza]³. Wszystkie te prace zebrał i wydał Starobinski w 1971 roku w książce *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*.

Efektom kolejnych publikacji Starobinskiego była swoista „dru-ga rewolucja de Saussure'owska” — jak ją nazwał, choć nie bez całkowicie uzasadnionych wątpliwości, jeden z krytyków⁴. Recep-cja notatek de Saussure'a rozłożyła się jakby na dwu biegunach, z jednej strony bowiem wskazywano na możliwość rozszerzenia pola badań nad językiem poetyckim (sugerowali to np. cytowany wcześniej Thomas Aron, a także Roman Jakobson i Julia Kristeva, do których prac przyjdzie się nam odwołać w dalszej części roz-ważań), z drugiej mówiono o pewnego rodzaju szaleństwie, które opętało de Saussure'a (np. Michel Deguy dostrzegał dwa przeciw-stawne oblicza prac de Saussure'a: racjonalizm *Kursu językownaw-*

s. 206–214. Warto przypomnieć w tym miejscu także inne interesujące omówie-nie dokonane przez Jonathan Cullera i zatytułowane *Anagrams and Logocentrism* — zob. J. Culler: *Saussure*. Glasgow 1976, s. 106–117.

² R. Jakobson: *La première lettre de Ferdinand de Saussure à Antoine Meillet sur les anagrammes*. In: I d e m: *Questions de poétique*. Paris 1973, s. 190–201. Komen-tarz ten ukazał się po raz pierwszy w czasopiśmie „L'Homme” 1971, n° 11, s. 15–24.

³ J. Starobinski: *Les mots sous les mots: texts inédits des Cahiers d'anagrammes de Ferdinand de Saussure*. In: *To honor Roman Jakobson*. Paris 1967, s. 1906–1917; I d e m: *Le texte dans le texte, extraits inédits des Cahiers d'anagrammes de Ferdinand de Saussure*. „Tel Quel” 1969, n° 37, s. 3–33; I d e m: *Le nom caché*. In: *L'analyse du langage théologique, le nom de Dieu*. Paris 1969.

⁴ Por. T. Aron: *Une seconde révolution saussurienne?* „Langue Française” 1970, n° 7, s. 56–62.

stwa ogólnego, ale i „szaleństwo” jego notatników⁵). Deguy miał rzeczywiście rację (jednak z pewnością nie co do szaleństwa de Saussure’a), wskazał bowiem na to, że racjonalizm zaprezentowanej w *Kursie...* teorii znaku kłóci się z jej „odrealnieniem” zawartym w notatnikach.

Wspomniana rewolucja dokonała się na bazie ineditów de Saussure’a, w które wpisany był projekt anagramatycznej koncepcji lektury poezji saturnijskiej, epopei homeryckiej, poezji wedyjskiej, Lukrecjusza, Seneki, Horacego, Owidiusza, a także poezji neofacińskiej. Projekt ten rozszerzył badacz również na teksty pisane prozą, dostrzegając, że występują w nich podobne zjawiska, jak w poezji. Już w drugiej połowie lat sześćdziesiątych zaczęły powstawać oparte na notatkach de Saussure’a interesujące prace analityczne dotyczące rozmaitych tekstów literackich, a także teoretyczne koncepcje języka poetyckiego, powiązane zwłaszcza z semiotyką.

Rodzi się jednak proste pytanie: cóż to za rewolucja, która miałyby się opierać na opisywaniu anagramów? Otóż wszystko zależy od tego, jak rozumie się pojęcie „anagram”, a rozumienie tego terminu w przypadku de Saussure’a odbiega od spotykanego w tradycji literackiej i teoretycznej, do jakiego jesteśmy po prostu przyzwyczajeni. Definicje anagramu skupiają się najczęściej na kwestii gry słów oraz kombinacji literowych dokonywanych w obrębie kilku sąsiadujących z sobą wyrazów i sytuują anagram w pobliżu takich zjawisk stylistycznych, jak kalambur, metagram czy paragram.

Przyjmując takie założenie, mielibyśmy do czynienia z kilkoma anagramami w wierszu Miłosza Biedrzyckiego pt. *Akslop*:

Akslop, może to jakieś duńskie miasto
jestem tu przejazdem, co prawda na

⁵ M. Deguy: *La folie de Saussure*. „Critique” 1969, n° 260, s. 22. Tytuł tej recenzji dwóch artykułów Starobinskiego prezentujących notatniki de Saussure’a wydaje się z perspektywy czasu mocno przesadzony, podobnie zresztą jak zawarte w niej uwagi krytyczne.

niedco dłużej, bo ministrowie rolnictwa
usiedli na bańkach z mlekiem i zatarasowali
wszystkie szosy. zdążono mnie trochę rozwałkować
lokalnymi osobliwościami, jak Diwron
czy Cziweżór. kochałem tutejsze dziewczyny,
policja parę razy pogoniła mnie po
chodnikach. mieszkańcy są bardzo serdeczni,
namawiają, żebym został na dłużej. obiecuję
wam, gdziekolwiek się znajdę, zawsze pamiętać będę
Akslop.⁶

W tytule wiersza pojawia się dziwna, obco brzmiąca nazwa „Akslop”, a w samym tekście równie tajemnicze słowa „Diwron” i „Cziweżór”. Jeśli przeczytamy te słowa na wspak, wówczas widać wyraźnie, że mamy do czynienia z anagramami słów „Polska”, „Norwid” i „Różewicz”. Obcość i dziwność nazw anagramatycznych występujących w tekście można wytłumaczyć faktem, że kraj opisany w cytowanym wierszu jest jak jakieś niepojęte miejsce na ziemi, w którym niepodzielnie panuje odchylenie od normy, odwrócenie racjonalnego porządku rzeczy — jest to „świat na opak odwrócony”. Można by w tym miejscu przytoczyć fragment wiersza Aleksandra Wata, który wprost definiuje anagram: „Eneas z ojcem na plecach zbiegł z płonącego Ilionu, / założy miasto — anagram Miłości”⁷. Peryfrazą „anagram Miłości” nazywa Rzym — ROMA, która to nazwa jest faktycznie anagramem słowa AMOR (ten sam anagram wskazuje Cyprian Kamil Norwid w *Promethidionie*). Odwołując się do przykładów z polskiej prozy, warto wskazać kilka ciekawych anagramów w opowiadaniu *Eizdgin i Akyrema* Tadeusza Borowskiego: „Eizdgin” (Nigdzie) i „Akyrema” (Ameryka) — nazwy antyutopijnych państw, do których podróżuje bohater, pan Higgs. Są one utworzone jakby na wzór anagramów z *Podróży Guliwera* Jonathana Swifta (TRIBNIA — BRITAIN; LANGDEN —

⁶ Cyt. za: *Po Wojaczku. „Brulion” i niezależni*. Wybór i red. J. Klejnocki. Warszawa 1992, s. 22.

⁷ A. W a t: *Z Hezjoda*. W: I d e m: *Ciemne świadctwo*. Paryż 1968, s. 57.

ENGLAND). Można by też przytoczyć kilka przykładów anagramów imion i nazwisk opartych na kombinacjach literowych, np. AVIDA DOLLARS, czyli SALVADOR DALI, lub OMŻERSKI zamiast ŻEROMSKI, itd. Można by wreszcie przypomnieć prace Tristana Tzary na temat anagramów w tekstach François Villona i François Rabelais'go⁸. Analizy Tzary pokazywały, że szyfrowanie imienia i nazwiska za pomocą anagramu było w dziełach obydwu pisarzy stałą i zamierzoną praktyką – litery tworzące imię i/lub nazwisko autora wpisane były symetrycznie w poszczególne wersy tekstu według przybliżonego schematu. Tego typu anagramy są ewidentnie zamierzone, ściśle powiązane z intencją autorską i wchodzą w pole zainteresowań stylistyki.

Jednak w notatkach de Saussure'a opublikowanych przez Starobinskiego mamy do czynienia z innym typem anagramów. O jakie anagramy chodzi i czy w ogóle chodzi właśnie o anagramy? Otóż w przypadku de Saussure'a nie chodzi o takie anagramy, które sprowadzałyby się do gier słownych oraz prostych, możliwych do odszyfrowania na różne sposoby kombinacji znaczeniowych. Anagram de Saussure'a – to **anagram fonetyczny**, a nie literowy, który jest zwykle anagramem graficznym. W analizach lingwisty chodzi przede wszystkim o to, aby czytać i opisywać strukturę, a także rozmaite kombinacje głosek, a nie liter. Kładzie on nacisk na szczególne właściwości anagramów, które określa odpowiednio nazwami: *anaphonie* [anafonia], *hypogramme* [hypogram] i *paragramme* [paragram]. Zatem badacz opisywał zjawiska znacznie szersze od tradycyjnie pojmowanego anagramu, a jednak przyjęta przez niego nazwa nigdy nie została zmieniona; od momentu pojawienia się pierwszych prac Jeana Starobinskiego

⁸ T. Tzara: *Le secret de Villon*. In: *Idem: Oeuvres complètes*. Vol. 6. Paris 1991, s. 399–530. W apendyksie do tego tomu prac Tzary zamieszczony jest tekst na temat anagramów Rabelais'go. Teksty Tzary nie mają większej wartości naukowej, są raczej wariantem „lektury kryptogramatycznej” tekstów Villona. Tzara pozwalał sobie zresztą na wprowadzanie zmian w pisowni tekstów Villona, co z edytorskiego punktu widzenia jest po prostu niedopuszczalne. W tej sprawie zob. J. Baetens: *Postérité littéraire des Anagrammes...*, s. 219.

mówi się o „anagramach Ferdynanda de Saussure'a”, określając tym samym krąg problemowy wyznaczony przez genewskiego lingwistę.

Przyjrzyjmy się bliżej terminologii stosowanej przez de Saussure'a. Termin „anafonia” służy do tego, aby określić anagram niepełny, który ogranicza się jedynie do imitowania określonych sylab danego słowa, przy czym nie odtwarza tego słowa w całości⁹. Zdaniem samego de Saussure'a, anafonia byłaby więc asonansem danego słowa, bardziej lub mniej rozwiniętym i opartym na szerszym lub węższym powtórzeniu, a jednak niekształtującym anagramu za pomocą wszystkich sylab. Asonans, w takim rozumieniu, nie zastępuje anafonii, tradycyjnie bowiem odnosi się do imitacji jednego słowa, a de Saussure ma na myśli całe ich grupy. Jego analizy ujawniają różne sposoby zapisu wskazujące adresata lub podmiot, o którym mowa: od **anafonii**, zwanej przez niego inaczej „formą niedoskonałą”, do **anagramu**, zwanego inaczej „formą doskonałą”. W celu wyjaśnienia problemu posłużmy się w tym miejscu przykładem z notatników. Cytowany poniżej wers jest wersem anagramatycznym:

Taurasia Cisauna Samnio cepit

MSM, s. 29

Zawiera on w całości imię *Scipio* w sylabach CI z „Cisauna”, PI z „cepit” i IO z „Samnio”. Te trzy grupy o podwójnych fonemach zbiera S z „Samnio cepit”, powraca tu pierwsza litera grupy albo nawet całe słowo-temat. „Samnio” daje potrójny fonem S + IO, a „cepit” potrójny fonem C + PI.

Inny przykład z notatników pokazuje reguły funkcjonowania anafonii:

Mors perfēcit tua ut essēnt —

MSM, s. 29

⁹ J. Starobinski: *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure...*, s. 27. Dalsze cytaty z tej książki oznaczam skrótem MSM.

Jest to przykład „półwersu anafonicznego”, którego modelem są samogłoski składające się na imię „Cörnēliūs”. Wers odtwarza samogłoski wchodzące w skład tego imienia w ścisłej kolejności: *ō – ē – ī – ū* (brakuje tu jedynie krótkiego „e” z „perf-”, ale jego brzmienie nie jest zbyt wielkim odchyleniem). Po grupie samogłosek *ō – ē – ī – ū* pojawia się „ūt essēt” – wspólnie tworzą one anafonię (występująca tu samogłoska „ā” może być aluzją do wyrazu „Cornēliā”).

Hypogram, o którym mówi de Saussure, jest słowem pochodzącym z języka greckiego, w którym oznaczać „robić aluzje”, „podkreślać makijażem rysy twarzy”. Zdaniem lingwisty, „nie ma w ogóle sprzeczności pomiędzy greckim i naszym rozumieniem słowa »hypogram«, bo chodzi tu o podkreślenie jakiegoś imienia, słowa poprzez powtórzenie sylab oraz nadanie mu w ten sposób wtórnego sposobu istnienia, sztucznego, dodanego, by tak rzec, do pierwotnego słowa” (MSM, s. 31).

Z kolei termin „paragram” [*paragramme*] – jest o nim mowa w jednym z notatników poświęconych Lukrecjuszowi – został przez badacza zastrzeżony dla takich przypadków, w których autor w obrębie jednego lub dwóch słów połączył z sobą wszystkie elementy słowa-tematu.

Podczas badania wiersza saturnijskiego de Saussure stwierdził, że występuje w nim szczególne zjawisko „nasycenia fonetycznego” tekstu, przy czym badaczowi nie chodziło o zjawisko aliteracji czy prostych współbrzmień pojawiających się w danych tekstach, sama aliteracja była dla niego niewiele znaczącym elementem badanego tekstu. Przyjrzyjmy się takiemu przykładowi:

Subigit omne Loucanam opsidesque abdoucit
MSM, s. 33–34

W tym fragmencie tekstu mamy do czynienia z następującymi zależnościami: dwa razy występuje tu grupa „ouc” (Loucanam, abdoucit), dwa razy głoska „d” (opsidesque abdoucit), dwa razy „b” (subigit, abdoucit), dwa razy grupa „it” (subigit, abdoucit),

dwa razy „i” (subigit, opsides-), dwa razy „a” (Loucanam, ab-doucit), dwa razy „o” (omne, opsides-), dwa razy „n” (omne, Loucanam) i dwa razy „m” (omne, Loucanam).

We fragmentach poszczególnych wersów lub poszczególnych części wiersza powtarza się pewna liczba zgrupowanych lub izolowanych głosek – w wierszu saturnijskim samogłoski układają się w regularne, dokładnie takie same sekwencje złożone z dwóch samogłosek. Pozwoliło to de Saussure’owi sformułować prawo (zwane „prawem połączeń w pary”), które głosi, że samogłoska może figurować w wierszu saturnijskim tylko wtedy, kiedy ma swoją identyczną „kontrsamogłoskę” w jakiejś części wersu. To samo prawo miało dotyczyć także spółgłosek.

Prowadząc badania na rozmaitych starożytnych tekstach, de Saussure doszedł też do przekonania, że anagramy odtwarzają w nich imiona własne, np. imię głównego bohatera lub imiona bohaterów danego utworu. W tym zakresie interesowała go zwłaszcza praca anagramów i poszukiwanie słów-tematów rozrzuconych po tekście. Badacz mówił nawet o parafrazach fonicznych jednego słowa lub jakiegoś imienia. Można w tym miejscu posłużyć się podanym przez de Saussure’a przykładem z *Eneidy* Wergiliusza (MSM, s. 53–54) – mamy tu do czynienia z anagramami, które sam badacz określał jako „złożenia-manekiny” imitujące dane słowo czy też tworzące jego zarys foniczny. Pojęcie „manekin” odnosiło się do grup słów, których pierwsza i ostatnia głoska odpowiada pierwszej i ostatniej głosce słowa-tematu. We fragmencie drugiej księgi *Eneidy*, zaczynającym się od słów „Tempus erat [...]” („Był to czas [...]”), pojawia się imię Hektor powtórzone w sześciu anagramach w wersach 268–290, ale obok niego w wersach 268–297 figuruje też cała seria anagramatycznych manekinów opartych na imieniu Priamides, które oznacza Hektora jako syna Priama. Słowo „Priamides” staje się tematem łańcucha anagramów wpisanych w tekst za pomocą pięciu manekinów zaczynających się od głoski „p”, a kończących się głoską „s”. Układ anagramów jest następujący:

anagram 1: PRĪMǼ QUIĖS
 PRĪ ĖS
 MǼ Ī

anagram 2: PERQUĖ PĖDĖS
 P R DĖS

anagram 3: PUPPIBUS IGNĖS
 P ĖS

anagram 4: PLŪRĪMǼ MŪRŌS
 P RĪ S
 MǼ M

anagram 5: EX — PROMERE VOCES
 PR ES
 M

We fragmentach tekstów wybieranych przez de Saussure'a wyrywkowo i przypadkowo zjawisko anagramów narzucało się jako oczywistość. Ten fakt umożliwił badaczowi sformułowanie założenia, że pisanie anagramatyczne było pewnego rodzaju zasadą poezji indoeuropejskiej, a także — ujmując rzecz ogólniej — zasadą wszelkiego pisania literackiego. Metoda pisania tekstów oparta na anagramach polegała, jego zdaniem, na dekomponowaniu przez poetę słowa-tematu. Na podstawie fragmentów anagramu, które tworzyły pewnego rodzaju podstawę czy ramę, poeci dokonowali dekompozycji słowa-tematu.

W trakcie badań lingwista napotkał jednak dwie zasadnicze przeszkody, które zrodziły jego wątpliwości. Pierwsza z nich związana była z kwestią wyboru słów i nasunęła pytanie następującej treści: co uprawnia badacza do wyodrębnienia w danym tekście takiego a nie innego słowa? Rzeczą oczywistą było, że w badanym fragmencie danego tekstu nie dało się znaleźć dowolnego słowa, ale już słowo raz znalezione można przecież było także odnaleźć, rozszerzając swobodnie fragment wybranego tekstu. Poza tym de Saussure nie miał żadnej pewności, że słowo, które zostało znalezione poprzez lekturę anagramatyczną, jest słowem jedynym, tzn.

czy obok niego nie występują jeszcze inne. Druga przeszkoda miała znacznie poważniejszy charakter; jeśli tworzenie anagramów zostanie uznane za praktykę właściwą każdemu piszącemu, czy też za ogólne prawo poezji i szerzej: tekstu literackiego, wówczas nasuwa się pytanie: dlaczego to prawo nie zostało sformułowane w żadnym traktacie dotyczącym poetyki (tak jak było to w przypadku barokowych anagramów i figur etymologicznych) i potwierdzone przez żadnego z poetów, w którego tekstach można było wskazać tę praktykę pisania? Nie potrafiąc podać zadowalającej odpowiedzi na tak postawione zasadnicze pytania, de Saussure był zmuszony do porzucenia ogromnej pracy wykonanej w swoich notatnikach.

Fenomen opublikowanych przez Starobinskiego notatek de Saussure'a polega na tym, że na ich podstawie można zrekonstruować zupełnie inne pole zainteresowań twórcy podstaw lingwistyki strukturalnej. Lektura oparta na anagramach umożliwia odczytanie **pod** słowami danego tekstu innych słów niż te, które czytamy w tzw. zwyczajnej lekturze tekstu. Zasadniczy zwrot w myśleniu o koncepcji de Saussure'a dokonał się dopiero wtedy, kiedy powiązano ją z psychoanalizą. Sam badacz w żadnym miejscu swoich notatek nie podjął się jednoznacznego rozstrzygnięcia kwestii intencjonalności anagramów. Jego rozważania w tym zakresie problemowym wahały się raczej pomiędzy charakterem intencjonalnym, teleologicznym anagramów a ich charakterem nieświadomym, niezamierzonym. Myślę, że de Saussure nie mógł jednoznacznie wypowiedzieć się w tej sprawie, bo postąpiłby wówczas wbrew swoim dotychczasowym ustaleniom z zakresu teorii znaku (tym, które złożyły się na *Kurs językoznawstwa ogólnego*). Przypomnijmy w tym miejscu rzecz bardzo istotną, a mianowicie że w *Kursie...* kładzie się nacisk na arbitralny, a więc dowolny charakter znaku, przy czym znak jest dla de Saussure'a arbitralny jedynie w relacji z pojęciem, które przedstawia, a nie jest już arbitralny w relacji z posługującą się nim społecznością. Społeczność ta poprzez konwencję narzuca znak poszczególnym jednostkom, które tym samym nie mogą znaku dowolnie zmieniać. Teorie języka poetyckiego rozwinięte na podstawie koncepcji anagramatycznej lektury tekstów literackich (myślę tu zwłaszcza o teoriach Julii Kristevej i Henri

Meschonnic, do których prac odwołuję się w dalszej części wywo-
du) dokonały w tej sprawie swoistej transgresji, swobodnego przekro-
czenia, które doprowadziło przede wszystkim do odrzucenia kon-
wencji i uznania faktu, że znak jest arbitralny w stosunku do
posługującej się nim społeczności.

Prawdziwa rewolucja zaczęła się dopiero kilka lat po opubliko-
waniu przez Starobinskiego fragmentów analitycznych zapisków
de Saussure'a. Okazało się bowiem, że lektura anagramatyczna
tekstów literackich powiązana z psychoanalizą¹⁰ i semiotyką daje
nadzwyczajne możliwości teoretykom języka poetyckiego. Daje,
jak powiedziałem, „możliwości nadzwyczajne”, ale pod warun-
kiem, że dokona się zerwania z logocentryzmem i podmiotem kar-
tezyjańskim, a to zerwanie dokonało się w humanistyce na długo
przed publikacją notatników de Saussure'a.

Przypomnijmy w tym miejscu wypowiedź Romana Jakobsona
na temat tzw. poetyki fonizującej de Saussure'a:

[...] większość starożytnych wierszy zanalizowanych
przez de Saussure'a zdawała się ukazywać mu liczne
anagramy z aluzją do imion ludzi, o których mówiła
fabuła tych wierszy; w ten sposób dźwięki funkcyjono-
wały jednocześnie we właściwym tekście i w paratekście
i tym samym wyposażały ten ostatni „w inny sposób
istnienia, sztuczny, by tak rzec, dodany do pierwotnego
słowa” (cytuje Starobinski [...]). Gdyby rękopisów tej
wielkiej pracy de Saussure'a nie odrzucono z pogardą
na wiele dziesięcioleci jako rzekomych „błahych dygre-
sj”, międzynarodowa walka o naukową poetykę zy-
skałaby dobroczynne inspiracje [...]¹¹.

¹⁰ Anagramy de Saussure'a umieścił w kontekście psychoanalizy Jean-Michel
Rey, omawiając *Les mots sous les mots* Starobinskiego. Zob. J.-M. Rey: *Saussure
avec Freud. „Critique”* 1973, n° 309, s. 136–167.

¹¹ R. J a k o b s o n: *Magia dźwięków mowy*. W: I d e m: *W poszukiwaniu istoty języ-
ka*. Wybór, red. nauk. i wstęp M.R. Mayenowa. T. 1. Warszawa 1989,
s. 337–338.

Jakobson czytał notatniki z najwyższą uwagą (w przywoływanym wcześniej komentarzu do listu de Saussure'a adresowanemu do Meilleta nazwał je „niezwykłym dokumentem”¹²) i rzeczywiście nie mylił się co do ich „dobroczynnych inspiracji”, na których efekty nie trzeba było długo czekać. Zdaniem samego Jakobsona, badania przedsięwzięte przez genewskiego lingwistę ujawniły „uniwersalnie polifoniczną i polisemiczną” naturę języka poetyckiego, a jednocześnie przeciwstawiły się „pustej i krępującej idei poezji niezawodnie racjonalnej”¹³. Uwagi de Saussure'a zainicjowały szereg analiz tekstów poetyckich dokonanych przez samego Jakobsona, który docenił ich wartość i możliwości, jakie one dają, a fenomen odkrytych przez siebie w tekstach Baudelaire'a czy Chlebnikowa anagramów tłumaczył, przekonany o motywowanym charakterze znaku.

Jedna z analiz Jakobsona koncentruje się na czterech wierszach z cyklu *Kwiaty zła*, które opatrzone są tym samym tytułem *Spleen*, przy czym szczególnie nacisk kładzie lingwista na ostatni z nich¹⁴. Analiza wiersza przypomina odczytanie *Kotów* Baudelaire'a (dokonane wcześniej przez Jakobsona wspólnie z Claude'em Lévi-Straussem), dopiero w jej zakończeniu pojawia się wyraźne nawiązanie do anagramatycznej koncepcji lektury tekstów. Rekonstruując sposób myślenia Jakobsona, przyjrzyjmy się ostatniemu *Spleenowi*, który z konieczności cytuję w oryginale (zachowanie układów anagramatycznych tekstu w przekładzie na jakikolwiek język wydaje się po prostu niemożliwe, inaczej mówiąc: przekład traci układy anagramatyczne, a także to, co określa pojęcie *signifiance*, do którego wypadnie nam jeszcze powrócić):

¹² R. Jakobson: *La première lettre...*, s. 196.

¹³ Ibidem, s. 200.

¹⁴ R. Jakobson: *Une microscopie du dernier „Spleen” dans „Les Fleurs du mal”*. In: Ibidem: *Question de poétique...*, s. 420–435.

LXXVIII

Spleen

Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle
Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,
Et que de l'horizon embrassant tout le cercle
Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits;

Quand la terre est changée en un cachot humide,
Où l'Espérance, comme une chave-souris,
S'en va battant les murs de son aile timide
Et se cognant la tête à des plafonds pourris;

Quand la pluie étalant ses immenses traînées
D'une vaste prison imite les barreaux,
Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées
Vient tender ses filets au fond de nos cerveaux,

Des cloches tout à coup sautent avec furie
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
Ainsi que des esprits errants et sans patrie
Qui se mattent à geindre opiniâtrement.

— Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,
Défilent lentement dans mon âme; l'Espoir,
Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,
Sur mon crâne incline plante son drapeau noir¹⁵.

Tytuł *Spleen* jest w tym wierszu jednocześnie słowem-tematem, w tekście bowiem pojawiają się liczne aluzje do tego właśnie słowa. Aluzje wpisane są w tekst za pomocą anagramów opartych na powtarzaniu grup „sp”, „pl” oraz grupy „spri”. W kolejnych strofach (oznaczonych cyframi rzymskimi) można wyczytać nastę-

¹⁵ Cyt. za: ibidem, s. 420–421.

pujące zależności pomiędzy grupami poszczególnych głosek: I — **esprit**, **plus**; II — **Espérance**, **plafonds**; III — **plule**, **prison**, **peuple**; IV — **esprits**; V — **l'Espoir**, **pleure**, **despotique**. W ostatnim wersji dostrzega Jakobson pełny anagram słowa „spleen”: „sur mon crâne incliné **plante son drapeau Noir**”; podobnych „aluzji fonetycznych” dopatrywał się także w pozostałych wierszach noszących ten sam tytuł. W sonecie LXXV czytamy: „**pluviôse**, irrité contre la ville entière; Cependant qu'en un jeu **plein de sales parfums**”; z kolei w utworze LXXVII: „Je suis comme le roi d'un **pays pluvieux**”. Drugi w kolejności *Spleen* rozpoczyna się wersem zawierającym takie słowa: „J'ai **plus** de Souvenirs que si j'avais mille ans”, i w wersach 13 oraz 19 powtarza grupę „pl”: „**plaintifs**; Désormais tu n'est **plus**”. Według Jakobsona anagramy powtarzające tytuł wiersza nie są w poezji Baudelaire'a czymś wyjątkowym. Tłumacząc charakterystyczną dla tekstów poety obecność „gier fonicznych”, niezwykłych, abstrakcyjnych połączeń formalnych i gramatycznych, Jakobson odwołuje się do reguł poetyckich wyłożonych przez samego poetę, który deklaratywnie traktował język i pisanie jako „działania magiczne, czarnoksięskie zaklęcia” zmierzające do stworzenia „najdoskonalszej z wszystkich możliwych arabeski”¹⁶.

Anagramatyczną metodą lektury posłużył się Jakobson także podczas analizy krótkiego utworu Wielimira Chlebnikowa *Konik polny*¹⁷. Jest to, z mojego punktu widzenia, analiza o tyle istotna, że zakłada możliwość powiązania ewidentnie dających się odczytać w tekście Chlebnikowa anagramów z podświadomością poety i czytelnika, co dobitnie zostało wyrażone przez Jakobsona w zakończeniu jego artykułu:

Intuicja może być głównym lub, nierzadko, nawet jedynym konstruktorem skomplikowanych struktur fonologicznych i gramatycznych w utworach poetów indywi-

¹⁶ R. Jakobson: *Podświadome modelowanie werbalne w poezji*. W: Idem: *W poszukiwaniu istoty języka*. Wybór, red. nauk. i wstęp M.R. Mayenowa. T. 2. Warszawa 1989, s. 142–156.

¹⁷ R. Jakobson: *Une microscopie...*, s. 435.

dualnych. Struktury takie, szczególnie silne na poziomie podświadomym, mogą działać — pozbawione zupełnie sądu logicznego czy uświadomionej wiedzy — zarówno w pracy twórczej poety, jak i w percepcji wrażliwego czytelnika bądź *Autorenleser*, by użyć zręcznego wyrażenia ukutego przez odważnego badacza dźwiękowego kształtu poezji, Eduarda Sieversa¹⁸.

Jakobson używa w tym artykule pojęcia „podświadome” [*subliminal*], które jednak różni się zasadniczo od pojęcia „nieświadomość” proponowanego przez Freuda. Przypomnijmy, że w sprawie nieświadomości języka Jakobson nie zajmował stanowiska jednoznacznie negatywnego, ale jego poglądy dotyczące tego problemu związane były z antypsychologizmem.

W odmienny sposób potraktowała badania de Saussure’a Julia Kristeva, tworząc na ich podstawie swoją własną koncepcję semanalizy [*sémanalyse*], która miała, o czym już wcześniej wspominałem, podjąć krytykę sensu i rządzących nim praw. Do rozwinięcia takich badań tekstowych inspirują właśnie anagramy de Saussure’a, „wyznaczające logikę tekstową odmienną od tej, którą rządzi znak”¹⁹. W ramach semanalizy rozwinięta została paragramatyczna koncepcja tekstu literackiego i języka poetyckiego. Badaczka wyjaśniła, czym jest paragramatyzm, publikując m.in. *Pour une sémiologie des paragrammes*²⁰. Punktem wyjścia „semiologii paragramów” proponowanej przez Kristewą są właśnie anagramy de Saussure’a, a zasady sformułowane przez lingwistę badaczka referuje w następujący sposób:

¹⁸ R. Jakobson: *Podświadome modelowanie werbalne...*, s. 156.

¹⁹ J. Kristeva: *Le texte et sa science*. In: Eadem: *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris 1969, s. 18–19.

²⁰ J. Kristeva: *Pour une sémiologie des paragrammes*. In: Eadem: *Sémiotikè...*, s. 174–207. (Pozostałe cytaty z tej pracy podaję z oznaczeniem PSP). Po raz pierwszy tekst ukazał się w specjalnym numerze „Tel Quel” (1967, n° 29), poświęconym anagramom de Saussure’a. W tym samym numerze opublikowany został tekst Jakobsona o ostatnim *Spleenie* Baudelaire’a.

1. Język poetycki daje wtórny sposób istnienia, sztucznie stworzony, dodany, by tak rzec, do pierwotnego słowa.
2. Między poszczególnymi elementami istnieje powinowactwo poprzez *parę* i rym.
3. *Binarne* prawa poetyckie zmierzają aż do naruszenia praw gramatyki.
4. Elementy *słowa-tematu* (a nawet jednej litery) rozszerzają się na całą przestrzeń tekstu lub są zebrane na małej przestrzeni jednego lub dwu słów.

PSP, s. 175

Na podstawie tych reguł Kristeva sformułowała swoją własną paragramatyczną koncepcję języka poetyckiego opartą na trzech głównych tezach i powiązaną później z Bachtinowską „dialogowością”:

- język poetycki jest jedyną nieskończonością kodu,
- tekst literacki jest podwojeniem: pisanie-czytanie,
- tekst literacki jest siecią powiązań.

Tezy sformułowane w tym artykule są ściśle związane ze stworzoną przez Kristewą w tym samym czasie koncepcją intertekstualności; przypomnijmy, że tekst, w którym po raz pierwszy użyte zostało słowo „intertekstualność”, powstał dokładnie w tym samym 1966 roku²¹. A skoro mówimy już o rewolucji (rewolucji, która dokonała się w literaturoznawstwie), to przecież nie ma żadnych wątpliwości co do tego, że prace Kristevej, jako seminarzystki Rolanda Barthes’a, zainspirowały powstanie takiej książki, jak *S/Z*, a w konsekwencji także jego *Teorii Tekstu*. Jeden z badaczy strukturalizmu wyraził zresztą ten fakt w sposób o wiele bardziej dobitny i zarazem intrygujący: jego zdaniem, Kristeva „wydała na świat drugiego Barthes’a”²². W świetle tych uwag można sformułować

²¹ Chodzi o wspomniany już wcześniej tekst *Le mot, le dialogue, le roman*, w którym miejsce Bachtinowskiej „intersubiektywności” zastąpiła „intertekstualność”.

²² F. D o s s e: *Histoire du structuralisme*. Vol. 2. Paris 1992, s. 71–84. Znaczące przejście, jakie dokonało się w dziele Barthes’a, omówiła szeroko A. B u r z y Ń s k a: *Pomiędzy strukturalizmem a poststrukturalizmem: przypadek Rolanda Barthes’a*. „Ruch Literacki” 2001, z. 4, s. 405–420.

także wniosek następujący: Kristeva przyczyniła się nie tylko do narodzin drugiego Barthes'a, ale też do narodzin francuskiego poststrukturalizmu. Jakże znajomym językiem opisuje prace Kristevej z tamtego okresu historyk czasopisma „Tel Quel” i skupionej wokół niego grupy:

Lingwistyka stanęła wobec tekstu, który można wyczytać wewnątrz innego tekstu, nie bacząc ani na jego linearność, ani na jego tradycyjny podział na „jednostki”: litery i dźwięki ulegają **rozsianiu** w łańcuchu zdania, **zaznaczają i zacierają się**, otwierając wypowiedź na przestrzeń innej wypowiedzi²³.

Rozsiewanie [*dissémination*], zaznaczenie [*marque*] i zatarcie [*effacement*] — to terminologia przejęta wprost z pism filozoficznych Jacques'a Derridy. Sama Kristeva, gdy pisała o anagramach de Saussure'a, posłużyła się terminem *dissémination* zapożyczonym bezpośrednio od Derridy. Badaczka twierdziła, że de Saussure na swój sposób odkrył *dissémination*, a więc rozsiewanie, zaprzeczając tym samym stworzonej przez siebie koncepcji znaku²⁴. Jest to również terminologia, która na stałe zadomowiła się w poststrukturalistycznym dyskursie literaturoznawczym. Nie chcę w ten sposób powiedzieć, że narodziny i rozwój poststrukturalizmu nie byłyby możliwe bez opublikowania notatek de Saussure'a, chcę raczej zaznaczyć ten ważny moment w rozwoju współczesnej myśli literaturoznawczej, który walenie przyczynił się do radykalnej zmiany jej oblicza.

Wróćmy raz jeszcze do wyimka tekstu Kristevej dotyczącego paragramów. Badaczka dokonuje w nim analizy następującego fragmentu *Pieśni Maldorora* Lautréamonta:

²³ P. Forest: *Histoire de „Tel Quel” (1960—1982)*. Paris 1995, s. 256, podkr. — A.D.

²⁴ J. Kristeva: *L'engendrement de la formule*. In: E a d e m: *Séméiotikè...*, s. 292.

Il y a des heures dans la vie où l'homme, à la *chevelure poudreuse* (A) jette, *l'oeil fixe* (B), des *regards fauves* (C) sur les *membranes vertes de l'espace* (D); car, il lui semble entendre devant lui, les *ironiques huées d'un fantôme* (E). Il chancelle et courbe la tête: ce qu'il a entendu, *c'est la voix de la conscience*.

cyt. za: PSP, s. 186²⁵

Zdaniem Kristevej, Lautréamont ironicznie opisuje w tym fragmencie zjawisko, które można by nazwać w języku potocznym „uświadomieniem”. Aby opisać to zjawisko, nie posługując się językiem codziennym, poeta wykorzystuje dwie różne klasy wyrazów: klasę wyrazów człowieka – to klasa, którą Kristeva oznacza literą H i która zawiera zbiory oznaczone w cytacie literami A, B, C, oraz klasę świadomości (oznaczona literą H₁), na którą składają się zbiory D i E. Zawarty w tym fragmencie „komunikat socjopolityczny” utworzony jest przez wzajemnie jednoznaczność współzależność dwóch klas H i H₁. Ciało – to neutralny znaczeniowo materializm, a świadomość – to romantyzm opatrzone wyraznym odcieniem ironii. Według Kristevej fragment ten, podobnie jak całość tekstu *Pieśni Maldorora*, jest „paragramatycznym urzeczywistnieniem rozpoznanego ciała, przyjętej płci, fantazmatu nazwanego i zapisanego jako zerwanie ze sztucznym idealizmem (świadomością), i to wraz z przygnębiającą ironią, którą owo zerwanie za sobą pociąga” (PSP, s. 186). Tekst jest w ten sposób ustrukturuwany na poziomie fonetycznym paragramów. Trzeba wsłuchać się w zbiory układów fonetycznych i przyjrzeć się ich zapisowi, aby dostrzec następujące relacje zachodzące pomiędzy poszczególnymi głoskami: f(v) – al(oe) – s(z). W opinii Kristevej

²⁵ Wszystkie podkreślenia kursywą i oznaczenia w tekście cytatu są autorstwa Kristevej. Polską wersję tego fragmentu cytuję dalej za: Lautréamont: *Pieśni Maldorora i poezje*. Przekład, wstęp i przypisy M. Żurowski. Warszawa 1976, s. 101: „Są godziny w życiu, kiedy człowiek o zawoszonych włosach złowrogo patrzy nieruchomym okiem na zielone błony przestrzeni, gdyż wydaje mu się, że słyszy przed sobą ironiczne pokrzykiwania upiora. Chwieje się i pochyla głowę – to, co słyszał, było głosem jego sumienia”.

z takiego układu wyłania się morfem „phallus”, który staje się „słowem-funkcją” znajdującym się u podstaw wypowiedzi. W tym miejscu swoich rozważań Kristeva powołuje się na de Saussure’a i jego wnioski dotyczące wierszy saturnijskich i wedyjskich po to, by sformułować tezę, że wskazane przez nią „słowo-funkcja” układu się we fragmencie *Pieśni...* w kształt „przestrzennego diagramu powinowactw”, „gier kombinatorycznych”, czy też „permutacji dokonanej na nim samym” (PSP, s. 186). Dzięki temu możliwe staje się „obciążenie uzupełniającym znaczeniem stałych (zatartych) morfemów języka potocznego” (PSP, s. 186). Sieć relacji fonetycznych łączy się z innymi poziomami paragramu, aby odstąpić inny, ukryty dotychczas wymiar obrazu poetyckiego. W konkluzji swoich wywodów Kristeva stwierdza, że w ten sposób w wieloznacznej sieci paragramatycznej „rozróżnienie na *signifiant-signifié* zostaje zredukowane, a znak lingwistyczny staje się dynamiczny i działa poprzez obciążenie ilościowe” (PSP, s. 187). Omówiony tekst Kristevej dowodzi, że postulowana przez de Saussure’a linearność *signifiant* nie jest tak oczywista, jak mogłoby się wydawać.

Na podstawie referowanych prac Jakobsona i Kristevej widać wyraźnie, że dokonana przez nich lektura notatek de Saussure’a przebiega tym samym tropem i koncentruje się na tych samych miejscach; potwierdzają to nawet cytaty z notatek zamieszczone w pracach tych badaczy, np. ten dotyczący „wtórnego sposobu istnienia, sztucznego, by tak rzec, dodanego do pierwotnego słowa” (PSP, s. 175). Na ten fragment tekstu de Saussure’a kładą nacisk dosłownie wszyscy jego czytelnicy. Różnica między stanowiskami Jakobsona i Kristevej sprowadza się przede wszystkim do tego, że autorka *La Révolution du langage poétique* jest przekonana o istnieniu nieświadomości tekstu literackiego, przy czym nieświadomość funkcjonuje w jej pracach w takim znaczeniu, jakie nadali jej Freud i Lacan.

Spróbujmy się jednak zastanowić nad tym, dlaczego cytowany przez wielu różnych badaczy fragment jest tak ważny i co właściwie oznacza ta formuła. Otóż ów „wtórny sposób istnienia” wska-

zuje na odmienny tryb procesu znaczenia, polegający w tym wypadku na funkcjonowaniu głosek niepowiązanych z *signifié* słowa, które one tworzą. Proces znaczenia nie sprowadza się wyłącznie do relacji linearnych, ale zostaje rozszerzony na transwersalne, poprzeczne relacje znaczenia. Układy głosek w tekście literackim łączą z sobą poszczególne jednostki semantyczne na zasadzie asocjacji. Sam proces asocjacji jest dynamiczny, transwersalny, translinearny i często nie odbywa się jedynie w porządku następstwa kolejnych jednostek. Tekst poetycki zyskuje w ten sposób ważną cechę, jaką jest wielowymiarowość. Znaczenie samego tekstu opiera się na linearności, natomiast jego *signifiance* [znaczącość]²⁶ ujawnia się poprzez transwersalność, która sprawia, że sam tekst znaczy coś więcej niż znaczy, lub też poprzez transwersalne układy *signifiants* powtarza to, co już raz zostało przezeń wypowiedziane. Zatem dokonując analizy tekstu poetyckiego, trzeba podążać z jednej strony tropem zjawisk kontrastu i następstwa, z drugiej zaś tropem zjawisk transwersalnych, translinearnych powrotów określonych elementów fonetycznych. *Signifiance* tekstu kształtowana jest przez serie najczęściej występujących głosek lub przez relacje pomiędzy poszczególnymi grupami głosek²⁷.

²⁶ *Signifiance* oznacza proces wytwarzania sensu, jak i rezultat tego procesu (w tym drugim wypadku znaczenie jest *quasi*-synonimem *sensu*). Termin ten został zapożyczony do prac literaturoznawczych z psychoanalizy Lacanowskiej. K. Kłosiński, omawiając zagadnienie „przyjemności tekstu” w ujęciu R. Barthes’a ([hasło:] Roland Barthes. *Le plaisir du texte*. W: *Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku*. Red. B. Skarga. Przy współpracy S. Borzysa i H. Florjńskiej-Lalewicz. T. 5. Warszawa 1997, s. 50), proponuje przekład tego terminu na język polski jako: „znaczącość”, ponieważ obejmuje ona działania tylko w obrębie elementów znaczących (*signifiants*), które nigdy nie odnoszą się do elementu znaczonego (*signifié*); zob. też K. Kłosiński: *Signifiance*. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 11–26.

²⁷ Przykład takich analiz zawarłem wcześniej w tekście poświęconym poezji Jarosława Iwaszkiewicza, którą, jak myślę, w rozmaitych opracowaniach aż nazbyt często obciążano „metaforyką muzyczną”. Por. A. Dziedek: *Rytm i podmiot w „Oktostychach” i „Muzyce wieczorem” Jarosława Iwaszkiewicza*. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 27–66.

Anagramy, jak już pisałem, wytwarzają wtórne znaczenia i wtórne teksty, które są, co prawda, ukryte, ale jednocześnie są także rzeczywiste. W takiej sytuacji w badanym tekście można usłyszeć „dyskurs Innego”, by przywołać w tym miejscu słynną formułę Jacques’a Lacana. Sam Lacan należał do grupy pilnych czytelników „dwóch de Saussure’ów”, tzn. de Saussure’a jako autora *Kursu...* oraz de Saussure’a, badacza anagramów. I nie ma żadnej przesady w stwierdzeniu, że ten drugi de Saussure pozwolił Lacanowi rozstrzygnąć kwestie związane z przekształceniem modelu znaku, a także ułatwił mu dowiedzenie tezy głoszącej, że nieświadomość jest ustrukturuwana podobnie jak język²⁸. Lacan opisywał funkcjonowanie dyskursu w dwóch wymiarach — horyzontalnym, który odpowiadał linearności, oraz wertykalnym, który nakłada się na daną wypowiedź w taki sposób, że słysząc w niej inne sensy, także układające się w dyskurs, podobnie jak w tekście anagramatycznym, gdzie znajdują się pod powierzchnią danego tekstu. De Saussure miał wątpliwości co do charakteru tych wtórnych, układających się pod tekstem sensów i wahał się w sprawie ich intencjonalności. Lacan wychodził z założenia, że są one powiązane z nieświadomością, i mówił o istnieniu w nieświadomości „łańcucha znaczącego”. Opisując proces wtórnego kształtowania się znaczeń, posługiwał się pojęciem *signifiance*, które dotyczyło działań w obrębie samych tylko *signifiants*.

Pojęcie *signifiance* włączone zostało do paragramatycznej koncepcji tekstu literackiego przedstawionej przez Kristewą. W przypadku jej teorii ważne jest rozróżnienie dwóch pojęć: pisania (związanego z tekstem poddanym oglądowi z punktu widzenia specyfiki jego wytwarzania) i tekstu (rozumianego jako przedmiot dynamiczny, w którym krzyżują się wypowiedzi zaczerpnięte z innych tekstów — więc rozumianego jako intertekstualność, wiążąca się z pracą pamięci i nieświadomości). W procesie pisania (a więc funkcjonowania znaczącego) współdziałają z sobą dwa różne teksty, które ba-

²⁸ Por. np. E. Roudinesco: *Jacques Lacan. Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*. Paris 1993, s. 363; M. Arrivé: *Langage et psychanalyse, linguistique et inconscient. Freud, Saussure, Pichon, Lacan*. Paris 1994, s. 121–128.

badaczka określa mianem **fenotekstu** i **genotekstu**. Ten pierwszy stanowi fenomenologiczną powierzchnię wypowiedzi, pewien fenomen językowy, i obejmuje konwencje, prawa gatunków, idiolekt pisarza, jego styl, jednym słowem – wszystko to, co służy komunikacji, przedstawianiu, wyrażaniu, co tworzy sieć wartości kulturowych. Drugi związany jest z funkcjonowaniem *signifiant* – jednostką znaczenia, której nie można zredukować do sensu i sprowadzić do znaku, więc tym samym nie da się jej sprowadzić do przekazu czy wyrażania, jest ona nieekspresywna o tyle, o ile nie stanowi „wyrazu” czegoś innego. Z genotekstem wiąże się pojęcie *signifiance*, czyli aktywności znaczącej genotekstu, ukrytej pod znaczeniem oraz uprzedniej względem komunikacji i sensu. Sam proces *signifiance* rozumiany jest przez Kristewą jako proces podmiotu. *Signifiance* pojawia się w tekście jako sieć różnic fonicznych i jest ułożona poprzecznie, nielinearnie, w odróżnieniu od sensu semantyczno-syntaktycznego.

W celu egzemplifikacji problemu *signifiance* można w tym miejscu postużyć się jeszcze jednym przykładem zaczerpniętym z interesującej próby odczytania tekstu poetyckiego za pomocą anagramów, którą podjęła Jacqueline Risset, analizując poemat Maurice’a Scève’a pt. *Délie* [*Delia*]²⁹. Wychodząc od koncepcji de Saussure’a, Risset zwraca uwagę na fakt, że w świetle jego badań nie można wykluczyć złożonej relacji pomiędzy pisaniem i pożądanym. W poemacie Scève’a znaczenia językowe obracają się wokół osi tworzonej przez „*Délie-Lune*” [*Delię-Lunę*]. Imię „*Délie*” występuje w całym tekście „odmieniane” na różne sposoby: *Délie* – *Diane* – *Dictymne* – *Daphné* – *Dyotime*. Poszczególne elementy tekstu w wyraźnie słyszalny sposób przywołują się nawzajem i odpowiadają sobie nie tylko pod względem fonetycznym, ale też pod względem semantycznym. Zdaniem badaczki, w utworze Scève’a mamy do czynienia z „uogólnioną anagramatyzacją”, która polega na tym, że „język poetycki traktuje wszystkie słowa tak jak imiona”³⁰. W poemacie tym słowa poddane operacjom poetyckim stają się anagramami, można je zaszyfrowywać i odszyfro-

²⁹ J. R i s s e t: *L’Anagramme du Désir. Sur la „Délie” de Maurice Scève*. Paris 1995.

³⁰ Ibidem, s. 131.

wywać jak w jakiejś nieustającej grze. Każde z tych słów — twierdzi badaczka — jest imieniem stanowiącym punkt zaczepienia nigdy nie wygasającego pożądania.

Inaczej mówiąc, w tekście analizowanym przez Risset istnieje coś, co można by — moim zdaniem — nazwać wewnętrzną siecią relacji tekstowych opartych na powinowactwach fonetycznych. Zjawisko tych ciągłych rekurencji fonetycznych można by też określić inaczej — jako *signifiance* tekstu opierającą się na sieci „naczyni połączonych” lub „figur prozodycznych” (określenia Henri Meschonnic³¹). Jednak bez względu na przyjęte nazewnictwo za każdym razem chodzi o to, aby nazwać wtórne znaczenie, czy też wtórny tekst, który jest ukryty pod powierzchnią badanego tekstu i który niekoniecznie musi mieć związek z intencją autorską, a może wyływać z nieświadomości. Badania układów fonetycznych tekstu literackiego nie da się sprowadzić do samego tylko wyliczania takich figur stylistycznych, jak onomatopeja, eufonia, aliteracja *etc.*, a także przypisywania im pełnionych w danym tekście funkcji mimetycznych lub estetycznych (np. język poetycki naśladuje szum wiatru, padający deszcz, czy też po prostu pełni w wierszu funkcję ozdobną). Układów sieci fonetycznych nie da się też skwitować za pomocą metaforycznych określeń typu „muzyczność wiersza”, „śpiewność poezji”, „melodyjność utworu literackiego”. Oczywiście można tak postępować i jest to w końcu jedna ze skutecznych metod eksplikacji tekstu literackiego. Myślę jednak, że jest to pewnego rodzaju redukcjonizm badawczy, który uznaje intencję autorską za ważniejszą od samego tekstu i w gruncie rzeczy nie dba o to, aby wskazać w tekście rozmaite, najczęściej wielopoziomowe, złożone sposoby znaczenia.

Zmierzam tu do podkreślenia jednej z najważniejszych konsekwencji teoretycznych odkrycia dokonanego przez de Saussure’a.

³¹ Zob. np. jego *Pour la poétique* III. Paris 1973, a zwłaszcza analizę wiersza Baudelaire’a *Chant d’automne* (s. 277–338), a także: H. Meschonnic: *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Paris 1982, s. 259–272. Na temat koncepcji rytmu stworzonej przez Meschonnic’a pisałem w przywoływanym wcześniej artykule *Rytm i podmiot...* — zob. przypis 27 na s. 49.

Występowanie anagramów w tekstach literackich można wytłumaczyć na wiele różnych sposobów, a przynajmniej dwa z nich zależą od tego, jak traktuje się podmiot wypowiedzi w danym tekście.

Otóż, jeśli rozumiemy podmiot jako *cogito*, wówczas anagramy są związane z intencjonalnością, są zamierzone, teleologiczne, zupełnie świadomie wpisane w dany tekst literacki (np. przypadek cytowanego wcześniej wiersza Biedrzyckiego) – i jest to niekwestionowana oczywistość.

Jeśli zaś rozumie się podmiot w ujęciu psychoanalitycznym, wówczas obecność anagramów w tekście literackim pozwala na odstonięcie nieświadomości tekstu. Jeśli nawet wyczuwamy obecność anagramów tylko intuicyjnie, to przecież anagram jest w końcu dostrzegalny i już sam ten fakt uprawnia nas do tego, aby o nim mówić. Jest to kwestia, jak już wspominałem, której sam de Saussure, prowadząc badania nad anagramami, nigdy nie podjął. Bezustannie stawiał sobie pytanie, czy tak dzieje się tylko przez przypadek, czy też jest to efekt intencji³².

Trzeba w tym miejscu raz jeszcze zaznaczyć, że kwestia nieświadomości anagramów nigdy nie została przez de Saussure'a jednoznacznie wykluczona i ostatecznie doczekała się rozwinięcia

³² W tej sprawie znalazłem zresztą interesującą, choć przecież nie rozstrzygającą ostatecznie problemu, wskazówkę w jednej z prac Elisabeth Roudinesco (E. Roudinesco, M. Plon: *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris 1997, s. 309 i 938), która sugeruje, że pierwszy kontakt de Saussure'a z problematyką nieświadomości miał miejsce wtedy, kiedy badacz zainteresował się klinicznym przypadkiem opracowywanym przez jego przyjaciela Théodore'a Flournoy (był to szwajcarski psycholog, którego prace przyczyniły się do odkrycia nieświadomości). Flournoy, poczynawszy od roku 1894, był terapeutą Catherine-Élise Müller, której depresja polegała na odtwarzaniu rozłożonych na trzy cykle scen z jej uprzedniego życia. W pierwszym cyklu była indyjską księżniczką z XV wieku, w drugim Marią Antoniną, a w trzecim mieszkanką Marsa. Najbardziej intrygujący był trzeci etap jej depresji, Müller bowiem posługiwała się wówczas tajemniczym językiem, który sama uznawała za język marsjański. W momencie, kiedy de Saussure zainteresował się pracą Flournoy, Victor Henry, francuski specjalista od sanskrytu, stwierdził, że Müller posługiwała się „językiem marsjańskim” stworzonym przez samą siebie, a opierał się on na zniekształconym słownictwie języka węgierskiego, przejętym z ojczystego języka jej ojca. Stworzony przez Müller język był ewidentnie tworem jej marzeń, służącym do wyrażania dręczących ją halucynacji.

między innymi w pracach Kristej, a także innych badaczy skupionych w kręgu czasopisma „Tel Quel”. W badaniach z zakresu teorii tekstu literackiego, prowadzonych między innymi przez Kristej, kwestia intencjonalności została przesunięta na dalszy plan. A skoro już dotykamy zagadnienia intencjonalności, to warto przypomnieć, że sama intencjonalność jest pewnego rodzaju konstruktem, który opiera się na postępowaniu hermeneutycznym czytelnika. Jeśli zaś nie zakłada się intencjonalności anagramów, wówczas samo postępowanie hermeneutyczne przestaje być wystarczające i nie da się opisać tego zjawiska przy użyciu narzędzi, jakie proponuje nam hermeneutyka, nie przystają one bowiem do tak postawionego problemu.

Suplement

W literaturoznawstwie francuskim fakt istnienia anagramów uznano za pewnego rodzaju oczywistość, i to do tego stopnia, że anagram fonetyczny figuruje w podręcznikach dla szkół średnich jako jeden z modeli lektury tekstu poetyckiego (np. J.-M. Adam w podręczniku Larousse’a, Gérard Dessons we wprowadzeniu do poetyki – zob. przypis 1 na s. 30). W polskich pracach literaturoznawczych próby lektury anagramatycznej są bardzo rzadkie, stanowią zjawisko marginalne, ale jednak istnieją. Chciałbym wskazać przede wszystkim te teksty, w których znajdują się bezpośrednie odwołania do *Anagramów Ferdynanda de Saussure’a*.

W tym miejscu trzeba wspomnieć przede wszystkim znakomitą analizę wiersza Boleśława Leśmiana *Srebroni*, dokonaną przez Edwarda Balcerzana³³, który poznał tekst Jeana Starobinskiego *Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, opublikowany w „Mercure de France” w 1964 roku, w rosyjskiej wersji ogłoszonej w „Woprosach Litieratury” w roku 1967. Analizując układy brzmieniowe *Srebronia*, Balcerzan stwierdza, że mamy w tym utworze do czynienia z „chwytem instrumentacyjnym” określonym przez de Saussure’a

³³ E. Balcerzan: *Petno rozwiśleń i udniestrzeń*. W: I d e m: *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*. Warszawa 1971, s. 29–44.

jako „anagram brzmieniowy” i już w pierwszej strofie tekstu odnajduje anagram słowa „srebroń” w – jak to nazywa – „rozsypane” (gdyby trzymać się konsekwentnie terminologii de Saussure’a, trzeba by mówić o „manekinach”). Słowo „srebroń” pojawia się w postaci anagramatycznej w większości wersów i strof całego wiersza. W zakończeniu swojej analizy Balcerzan konstatuje: „Anagram brzmieniowy *Srebronia* ma charakter eufemizmu”. Badacz z góry zakłada fonetyczną grę Leśmiana i cała sprawa jest dla niego ze wszech miar oczywista. Śmiech instrumentuje przekaz i rozgrywany jest w zabawie; to śmiech karnawałowy – w sensie Bachtinowskim – godzący to, co jest nie pogodzone.

W swojej niewielkiej książeczce pt. *Jak czytać utwory fabularne?* Wincenty Grajewski dokonuje lektury opowiadania Romana Jaworskiego *Bania doktora Lipka z Historii maniaków*³⁴. Analizując opowiadanie Jaworskiego, stwierdza, że usidlanie czytelnika, jego „wpadanie w pułapkę” zaczyna się już od momentu „uchwycenia paronomastycznego podtekstu formuły tytułowej”. *Bania doktora Lipka* czytana przez de Saussure’owski anagram fonetyczny ma w tle Banialukę (postać) i banialukę (kategorię nonsensowną – ale „opanowaną, niewinną, wypoczynkową”). Odczytany w ten sposób tytuł (w kategoriach de Saussure’a – manekin słowny) umożliwia ciekawą lekturę tekstu Jaworskiego, a zgodnie z jej założeniami czytelnik otrzymuje wskazówkę określającą stylistyczne zabarwienie tekstu („obłaskawiony humor”) i wytwarzającą dystans narracji względem fikcji. Banialuka odwraca wartości, zaczyna sugerować heroiczną, ale jest ambiwalentna, nie daje się jednoznacznie ośmieszyć.

Z kolei Władysław Panas nawiązywał do anagramów de Saussure’a w szkicu *Tajemnica „Siódmego anioła”*, stanowiącym kapitalną analizę i interpretację słynnego wiersza Zbigniewa Herberta³⁵.

³⁴ W. Grajewski: *Jak czytać utwory fabularne?* Warszawa 1980, s. 106.

³⁵ W. Panas: *Tajemnica „Siódmego anioła”*. „Roczniki Humanistyczne” 1999, R. 47, z. 1, s. 9–26.

Punkt wyjścia Panasa jest taki: brzmienia odgrywają w *Siódmym aniele* pierwszorzędą rolę (były dotąd zupełnie pomijane w analizach poszczególnych tekstów Herberta). Tymczasem „El” z imienia Szemkel pojawia się w tekście liczącym 49 wersów ponad 20 razy. Z tekstu wyłania się zasadnicze pytanie: kim jest siódmy anioł? Na podstawie analiz brzmieniowych Panasowi udaje się ustalić, że imię Szemkel łączy się z hebrajskimi nazwami Boga: El, Elohim, Szem El — „El” występuje w imionach poszczególnych aniołów.

Przywołane analizy polskich badaczy odwołują się wyłącznie do tekstu de Saussure’a opublikowanego przez Starobinskiego. Brak w nich odwołań do kolejnych rozwinięć prac lingwisty, zwłaszcza tych, które splatają poszukiwania de Saussure’a z psychoanalizą i pojęciem nieświadomości. Gdyby jednak poszukać trochę dalej i dokonać takiej lekturowej wolty, wówczas można by odkryć pod powierzchnią tekstów dodatkowe, ukryte sensy.

Dobrym przykładem takiej „lektury anagramatycznej” mogłoby być odczytanie patronimu Aleksandra Wata³⁶. W przypadku tego twórcy i jego młodzieńczego światopoglądu (fascynacja rewolucją, postawa antymieszczańska, blasfemia) znaczące jest zerwanie i odrzucenie „imienia ojca”. Prawdziwe nazwisko poety brzmiało Chwat i zostało przez niego samego przekształcone na pseudonim „Wat”, co może się wydać prostym, najzwyczajszym chwytem retorycznym futurysty-obrazoburcy („wat” jako jednostka mocy mechanicznej lub elektrycznej, symbol mocy prądu elektrycznego — ten zabieg można dodatkowo potwierdzić dedykacją wiersza „Miliard kilowatów / Śpiew Adamów i Ew”, w której wykorzystano homonię: „Oli ten miliard kilowatów + Wat”), ale, głębiej, wiąże się też z ustanowieniem nowego dyskursu, który przemieszcza się pomiędzy znakiem a rytmem, świadomością a popędem. Mając na uwadze buntowniczą postawę Wata, to drugie wyjaśnienie wydaje mi się bardziej przekonujące. W nazwisku Chwat wszystkie spółgłoski są bezdźwięczne, w nazwisku Wat zaś głoska „w” odzyskuje

³⁶ Pisałem szeroko na ten temat w: A. Dziadek: *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*. Katowice 1999.

dźwięczność. Ten proces udźwięcznienia — założmy, że nieświadomy — idzie w odwrotnym kierunku niż semantyka, „chwat” bowiem znaczy: „chłop na schwał”, „zuch”, „ktoś odważny”, co podkreśla falliczność. Tymczasem w semantyce dzieje się odwrotnie — ubezdźwięcznienie „ch” i „f”, posługując się terminologią psychoanalityczną, oznaczałoby kastrację. Zmiana nazwiska powoduje odcięcie bezdźwięcznej głoski „ch” i udźwięcznienie „f”: **chfat** → **wat**. Idąc dalej za wskazówkami psychoanalizy, dostrzegamy, że nazwisko Wat jest nazwiskiem czyimś, nazwiskiem wynalazcy; a więc odcinając głoskę „ch” — i tym samym symbolicznie kastrując swego ojca — Wat przybiera imię Innego.

W przypadku Wata praktyka „pisania anagramatycznego” nie ogranicza się do samego tylko nazwiska. Błuznierstwo jest u swoich źródeł anarchistyczne i takie są właśnie wczesne wiersze autora *Mopsożelaznego piecyka, Namopaników*. W pierwszej strofie wiersza *Policjant*, w którym Bóg porównany zostaje do strzegącego świata funkcjonariusza, czytamy przez anagram słowo „Boga” wpisane błuznierzco w słowo „**buldoga**”:

już nic nie mogę powiedzieć
oddawna już rzekłem co mogę —
— WIDZĘ:
spod oka mnie śledzi
policjant o oku **buldoga**.

zachmurzył się groźnie brwiami
wargi rozwalił gwizdawką
brzęczy mu pierś orderami
w rękach dzwonią kajdanki.

rozłożył się w jamach europy
rozstawił siłta na siłtach
i patrzy z każdego rogu
w sieć ulic w miast pajęczdła.

to on był! co śmigłą gumą
świat do obrotu podcinał

nad światem nieba pergamin
jak rolkę praw swych rozwinął.

przypiął słońce jak medal
do pustej stronicy praw tych
w dzień pokazuje medal
w nocy gwiazd paragrafy.

oddzielił światło od mroku
by widzieć jasno i naraz
kogo ma karać mrokiem
kogo ma światłem karać.

uwięził na pasku zodiaka
moc lwa miłość panny i wagę
i syna własnego na krzyżu
rozpiął za prawa zniewagę.

— jakże mam mówić gdy usta
miażdżył
że śmiał mu rzec co izajasz.
tak nas przez wieki nakazem chłostał:
milcz czy się najesz czy się nie najesz.

lecz ja wiecznie głodny rzeknę po prostu
com widział w duchu choćby mnie okuł:
że bliski dzień gdy zniknie jak krosta
policjant z góry policjant z rogu³⁷.

Słowo to jest dodatkowo poprzedzone, a tym samym podkreślone, kontrakcentem prozodycznym (w miejscu, w którym pojawia się hiatus) oraz czterokrotnym powtórzeniem w tym samym wersie samogłoski „o”. W wersji „policjant o oku buldoga” słowo „oko” staje się aluzją do opiekuńczego oka Opatrzności, co w kontekście anagramu można czytać ironicznie.

³⁷ A. Wa t: *Ciemne świadko...*, s. 216–217, podkr. — A.D.

Glosy do intertekstualności

Wydawać by się mogło, że roztrząsanie kwestii związanych z intertekstualnością jest już zupełnie zbędne, zwłaszcza że dysponujemy w tym zakresie wprost ogromną liczbą rozpraw, których opracowanie bibliograficzne wymagałoby osobnej publikacji, i to bardzo obszernej (zresztą tego typu publikacje już dawno temu się ukazały¹). Po co więc zajmować się zjawiskiem, które zostało

¹ Por. np. *L'intertextualité, intertexte, autotexte, intratexte*. „Texte. Revue de critique et de théorie littéraire” 1983, n° 2. Ten numer kanadyjskiego czasopisma „Texte” zawiera niezwykle bogatą, szczegółową bibliografię prac – z zakresu różnych kierunków badawczych – poświęconych problemowi intertekstualności. Z ogromnej bibliografii przedmiotu wskazuję jedynie kilka ważniejszych z mojego punktu widzenia publikacji: „Poétique” 1976, n° 27 (*Intertextualités*); „Revue d'esthétique” 1978, n° 3–4 (numer poświęcony kolażom); „New York Literary Forum” 1978, no. 2 (*Intertextuality: New Perspectives in Criticism*); M. Głowinski: *O intertekstualności*. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4 (przedruk w: *Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa*. Red. H. Markiewicz i J. Sławiński. Kraków 1992, s. 185–212); wybór przekładów tekstów poświęconych intertekstualności: „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1, oraz: „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 4 (tu zwłaszcza artykuły M. Pfistera i R. Lachmann); *Intertextuality*. Ed. by H.F. Plett. Berlin 1991; H. Markiewicz: *Odmiany intertekstualności*. W: Idem: *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwo*. Warszawa 1989, s. 198–228; K. Kłosiński: „Mimesis” w chłopskich powieściach Orzeszkowej. Katowice 1990; *Miedzy tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*. Red. J. Ziomek, J. Sławiński, W. Bolecki. Warszawa 1992; R. Nycz: *Intertekstualność i jej zakresy*. „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 2 (przedruk w: Idem: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1993, s. 59–82); S. Balbus:

tak szczegółowo opracowane? Zdecydowałem się na to właściwie z powodu jednej, ale za to intrygującej wypowiedzi autorki pojęcia „intertekstualność”. Jest to wypowiedź o tyle ważna, że ukazała się w pierwszym numerze czasopisma „L’Infini”, które miało stanowić kontynuację „Tel Quel”, i że była swoistym podsumowaniem dorobku grupy Tel Quel oraz dorobku samej Julii Kristevej². Chodzi tu o fragment, w którym badaczka referuje swoje zainteresowania z lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku i tak je podsumowuje:

Ma conception du dialogisme, de l’ambivalence ou de ce que j’ai appelé l’„intertextualité”, toutes fortement redevables aussi bien à Bakhtine qu’à Freud, allaient devenir des gadgets que l’Université américaine est en train de découvrir³.

[Moja koncepcja dialogowości, ambiwalencji czy tego, co nazwałam „intertekstualnością”, które zawdzięczam tyleż Bachtinowi, co Freudowi, miały się stać gadżetami odkrywanymi w tej chwili na amerykańskich uniwersytetach].

Dziwna, zaskakująca wypowiedź — intertekstualność jako „gadżet”. Cóż mogło zdecydować o takim trybie wypowiedzi, w której wyczuwalna jest gorycz z powodu niezrozumienia czy wypaczenia intencji badaczki? Łatwiej tę wypowiedź pojąć, kiedy przegląda się obszerną bibliografię zawartą we wskazanym wcześniej czasopiśmie „Texte” — ta obszerna, podzielona na działy bibliografia opatrzona jest krótkimi streszczeniami i omówieniami wybranych tekstów, a w niektórych wypadkach także cytatami zaczerpniętymi z wybranych prac. Są to zresztą cytaty stale powracające w rozmaitych tekstach poświęconych intertekstualności, cytaty, które —

Między stylami. Kraków 1993; T. Cieślukowska: *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*. Warszawa 1995.

² Zob. J. Kristeva: *Mémoire*. „L’Infini” 1983, n° 1.

³ Ibidem, s. 44.

jak zakładam — są powszechnie znane, np. ten z Michaela Riffaterre'a:

[...] samym rdzeniem literackiego doświadczenia jest model postrzegania zwany intertekstualnością. Tekst nie odwołuje się do przedmiotów wobec niego zewnętrznych, ale do intertekstu. Słowa tekstu znaczą nie przez odwoływanie się do przedmiotów, ale przez presuponowanie innych tekstów⁴.

— lub też ten z *Przyjemności tekstu* Rolanda Barthes'a:

Oto czym jest inter-tekst: niemożliwością życia poza nieskończonym tekstem — czy będzie on Proustem, czy gazetą codzienną, czy ekranem telewizyjnym; książka tworzy sens, sens tworzy życie⁵.

Przypomnijmy w tym miejscu kilka elementarnych faktów. Zjawisko intertekstualności wynalezione przez Kristewą w 1966 roku trafiło na szczególnie podatny grunt i w krótkim czasie w obiegu literaturoznawczym zaczęły funkcjonować jego przeróżne odmiany i warianty prefiksalne (np. proponowane przez Gérarda Genette'a⁶ podziały na „transtekstualność”, „hipertekstualność”, „hypotekstualność”, „metatekstualność” itd.), czy formy dookreślone (np. „intertekstualność autarkiczna” Luciena Dällenbacha⁷, „intertekstualność obligatoryjna” i „intertekstualność ale-

⁴ M. Riffaterre: *Interpretation and Undecidability*. „New Literary History” 1981 (Winter), vol. 12, no. 2, s. 228.

⁵ R. Barthes: *Przyjemność tekstu*. Przeł. A. Lewańska. Warszawa 1997, s. 43.

⁶ G. Genette: *Palimpsestes*. Paris 1982. Fragmenty w języku polskim: *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. Przeł. A. Milecki. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Red. H. Markiewicz. T. 4. Cz. 2. Kraków 1992, s. 317–366.

⁷ L. Dällenbach: *Intertexte et autotexte*. „Poétique” 1976, n° 27, s. 282–296.

atoryczna” Michaela Riffaterre’a⁸), czy wreszcie powstała jakby w nieokiełznanym pędzie terminologicznej nadprodukcji propozycja zastąpienia terminu „intertekstualność” terminem „heterotekstualność”⁹. W ciągu z górą trzydziestu lat swego istnienia utworzone u schyłku francuskiego strukturalizmu pojęcie zostało wchłonięte przez niemal wszystkie trendy dominujące w literaturoznawstwie: strukturalizm, semiotykę, hermeneutykę i fenomenologię (Hans Robert Jauss, Brian T. Fitch), psychoanalizę (np. Jean Bellemin-Noël, Harold Bloom, Shoshana Felman), badania historycznoliterackie, socjologicznoliterackie i szerzej: także kulturoznawcze. Kiedy obserwuje się rozrost tego pojęcia, jego rozmaite transformacje, nasuwa się uwaga następująca: otóż pojęcie intertekstualności stało się pojęciem nie tyle potrzebnym, ile modnym i dlatego nadmiernie eksploatowanym, popadającym w ujęcia stereotypowe, co w konsekwencji doprowadziło do stopniowego wygasania jego ważności w dyskursie nauk humanistycznych. Potwierdza to wyraźnie fakt, że w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych zdecydowanie zmniejszyła się liczba prac obierających intertekstualność za podstawę metodologiczną. Samo pojęcie przeniknęło też do dyskursu krytyki literackiej i stało się w nim autentycznym gadżetem pełniącym już tylko funkcje ornamentacyjne.

Ciekawą, krytyczną ocenę tej nadmiernej, nieograniczonej proliferacji przyniosła praca Renate Lachmann (chodzi o jej tekst z 1984 roku), w której stwierdza ona jednoznacznie: „Pojęcie »intertekstualności« rozrosło się w ostatnich latach w sposób irytujący [...]”¹⁰. Krytyczne podejście Lachmann zawiera wiele innych, cennych z mojego punktu widzenia uwag, np. taką:

Intertekstualność **dekonstruktywna** i **konserwatywna**, „autorytarnie-uzurpatorska” i dialogowa — każda

⁸ M. Riffaterre: *La trace de l'intertexte*. „La Pensée” 1980, n° 215, s. 4–18.

⁹ Zob. P.A. Brandt: *La Pensée du texte (de la littéralité de la littéralité)*. In: *Essais de la théorie du texte*. Réd. Ch. Bouazis. Paris 1973, s. 184–215.

¹⁰ R. Lachmann: *Płaszczyzny pojęcia intertekstualności*. Przeł. M. Łukasiewicz. „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 4, s. 209.

z tych form świadczy o innej intencji sensu. Rzeczą znaną jest zresztą, że teoretycy intertekstualności nieodmiennie starają się o utrzymanie koncepcji **jednego sensu**¹¹.

W tym fragmencie swojej wypowiedzi Lachmann podkreśla słowo „jednego” i podaje dalej kilka trafnych przykładów redukcjonizmu, np. Laurent Jenny w celu „poskromienia intertekstualnych strategii” stosuje pojęcie „tekstu środkującego” („tekstu skupiającego”) [*texte centreur*]¹², który – jak się wyraził Jenny – „zachowuje *leadership* sensu”; Riffaterre „opowiada się za autorytarnie reprezentowaną przez tekst i »utrzymywaną w pewnych granicach« konstytucją sensu”¹³; wreszcie próby typologii dokonane przez Genette’a, zgodnie z trafną oceną Lachmann, „zmierzają do reakademizacji” koncepcji intertekstualności. Wywód Lachmann podsumowany zostaje w tak samo zaskakujący sposób, jak cytowane wcześniej słowa Kristevej:

Rozwój metajęzyka intertekstualności wyraża furię strukturalizmu w obliczu wykraczającego poza strukturę (poszczególnego tekstu) myślenia poststrukturalnego. Logocentryzm jako „sensocentryzm” albo „strukturocentryzm” stara się kontrolować stopnie intertekstualności. Próby poskromienia korelują z kulturowymi mechanizmami, które narażone są na prowokacje eksplozji sensu i poczynają je przetwarzać¹⁴.

Zatem problem intertekstualności miałby dwa przeciwstawne sobie aspekty: strukturalny i poststrukturalny, przy czym wszystko

¹¹ Ibidem, s. 215.

¹² L. Jenny: *Stratégie de la forme*. „Poétique” 1976, n° 27, s. 262. Przekład polski autorstwa K. i J. Falickich w: „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1, s. 264–295. W przekładzie Falickich pojawia się określenie „tekst skupiający” (s. 271).

¹³ R. Lachmann: *Płaszczyny pojęcia intertekstualności...*, s. 215.

¹⁴ Ibidem.

wskazuje na to, że ten pierwszy pojawił się w konsekwencji drugiego, a samo zjawisko zostało, jak powiada Henryk Markiewicz, „wmontowane w hermeneutyczny i strukturalistyczny model literaturoznawstwa”¹⁵. Stało się więc tak, że strukturalizm, osiągając granice swoich możliwości metodologicznych, wchłonął i udomowił nowatorskie jak na tamte czasy pojęcie, które od samego początku przynależało do nowego paradygmatu badań literaturoznawczych.

Oczywiście nie ma żadnych przeciwwskazań, aby pojęcie intertekstualności zostało włączone w taki obieg poszukiwań, które starają się za wszelką cenę skupić wokół jakiegoś jednego, centralnego sensu, bo przecież zachowują one swoją specyficzną skuteczność i są poznawczo wartościowe.

Chcę jednak zauważyć, że ta praktyka znacznie odbiega od pierwotnego zamysłu Kristevej, a jej cytowana wcześniej wypowiedź o intertekstualności jako „gadżecie” była zapewne związana między innymi z logocentrycznym ujęciem tego zjawiska. Od momentu utworzenia samego terminu pojawiła się rozległa sieć różnorodnych intertekstualności, by tak rzec, z Julią Kristevą w tle – dotyczy to zwłaszcza ujęć strukturalistycznych, w których dominuje tendencja do ujarzmienia, okiełznania, poskromienia implikacji stworzonego przez Kristevą pojęcia. W pracach z tego zakresu metodologicznego autorzy starają się omówić w punktach problematykę dotyczącą intertekstualności, zbyt często mówią też, że ta nowa problematyka postępuje wytyczonymi już wcześniej szlakami (co dotyczy krytyki źródeł czy wpływologii), i próbują też konsekwentnie sprowadzać zjawisko relacji intertekstualnych do teleologii. Zgodnie z pierwotnym użyciem terminu, takiej redukcji zjawisk intertekstualnych przeprowadzić się nie da, opierają się one bowiem w sposób oczywisty na tym, co zamierzone, co celowe, pokazują rozmaite transformacje tekstowe, sposoby strukturalizowania tekstów, ale bazują też na tym, co niezamierzone, co niekoniecznie musi wynikać z intencji autorskiej i może być związane z nie-

¹⁵ H. Markiewicz: *Odmiany intertekstualności...*, s. 206.

świadomością (do tej kwestii wypadnie nam jeszcze wrócić nieco dalej).

Kwestia intencji stanowi w przypadku badań intertekstualnych osobne zagadnienie. W badaniach z zakresu teorii tekstu literackiego prowadzonych między innymi przez Kristevą kwestia intencjonalności została przesunięta na dalszy plan.

Można by w tym miejscu raz jeszcze odwołać się do cytowanego tekstu Kristevej, która w taki sposób objaśnia punkty wyjścia swoich badań z lat sześćdziesiątych:

Dla innych, w tej liczbie także dla mnie, niezbędne było „zdynamizowanie” fenomenologii i strukturalizmu, biorąc z jednej strony pod rozwagę podmiot mówiący i jego doświadczenie nieświadome, z drugiej – presję struktur społecznych. Zwróciłam się ku *Anagramom* de Saussure’a, których fragmenty opublikowali Jakobson i Starobinski. Wychodząc od nich, próbowałam stworzyć „paragramatyczną” koncepcję tekstu literackiego jako dystorsji znaków i ich struktur wytwarzających nieskończoną naddeterminację sensu w literaturze¹⁶.

Poruszone w tym cytacie kwestie domagają się rozwinięcia, co też mam zamiar uczynić.

Chodzi o to, że kształtowanie się badań intertekstualnych w pracach Kristevej, a później Rolanda Barthes’a jest procesem, który rozpoczyna się w 1966 roku pojawieniem się terminu „intertekstualność”, a kończy w 1973 roku stworzeniem przez Barthes’a nowej teorii tekstu (na metamorfozy samego pojęcia w pracach Kristevej zwrócił uwagę Stanisław Balbus). Warto zaznaczyć znamieny fakt, że w żadnym miejscu *Séméiotikè*... nie znajdziemy prostej, jednoznacznej definicji pojęcia „intertekstualność”, co zresztą bardzo ułatwia zadanie jego późniejszym krytykom i komentatorom, zwłaszcza tym, którzy twierdzą, że owo pojęcie jest nieprecyzyjne czy niedookreślone. We wspomnianej pracy pojęcie „inter-

¹⁶ J. Kristeva: *Mémoire...*, s. 44.

tekstualność” jest raczej dookreślane w relacji z innymi zjawiskami, np. intertekstualność jako: „wykluczenie intersubiektywności” (s. 146), „skrzyżowanie wypowiedzi wziętych z innych tekstów” (s. 115), „tekst polifoniczny” (s. 16, 152, 164–166, 169), „wielość kodów w związku negacji jednego poprzez inny” (s. 191–196, 255–257)¹⁷.

Na ów proces kształtowania się badań intertekstualnych miały ogromny wpływ doświadczenia spisane w dziełach Michaiła Bachtina, bez których samo pojęcie „intertekstualność” nigdy by nie powstało. Poza pracami Bachtina jednak badaczka miała też inne inspiracje, przede wszystkim notatki de Saussure’a i jego anagramy, a także pisma Freuda, o których rzadziej wspomina się w omówieniach problemowych.

Prześledźmy w skrócie proces kształtowania się intertekstualności nierozzerwalnie związanej z „paragramatyzmem”, postępując przy tym tak, aby jednocześnie wskazać miejsce tych zjawisk w teorii tekstu i w stworzonym przez badaczkę projekcie semanalizy. Punkt wyjścia stanowi tu dobrze znany artykuł *Słowo, dialog i powieść*¹⁸. Idąc za Jakobsonem i jego schematem komunikatu językowego, Kristeva wyróżnia horyzontalną i wertykalną oś relacji słownych:

Status słowa określa się więc a) *poziomo*: słowo w tekście należy zarazem do podmiotu pisanego i do adresata, oraz b) *wertykalnie*: słowo w tekście jest zorientowane na uprzedni lub współczesny korpus literacki.

MD, s. 145

Badaczka wychodzi z założenia — i to jest bardzo istotny punkt jej wyводу — że „adresat jest włączony w dyskursywne uniwersum książki wyłącznie w postaci wypowiedzi” (MD, s. 145), co pozwa-

¹⁷ Cytuję za: J. Kristeva: *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris 1969.

¹⁸ J. Kristeva: *Le mot, le dialogue et le roman*. In: Eadem: *Séméiotikè...*, s. 143–173. Kolejne cytaty z tej pracy oznaczam skrótem MD.

la jej na dokonanie szczególnego zastąpienia Bachtinowskiego „słowa” pojęciem „tekst”:

[...] oś pozioma (podmiot — adresat) i oś pionowa (tekst — kontekst) zbiegają się w punkcie, który czyni widocznym fakt wielkiej wagi: słowo (tekst) jest przecięciem słów (tekstów), w których można odczytać co najmniej jedno inne słowo (inny tekst).

MD, s. 145

W ten sposób granice pomiędzy dwoma typami Bachtinowskiej dialogowości zostają zatarte i na plan pierwszy wysunięta zostaje ta dialogowość, w której występuje relacja odpersonalizowana („dialogowy stosunek do cudzego słowa w przedmiocie”) ¹⁹ — relacje osobowe (słowo) zostają zastąpione relacjami tekstowymi (tekst) i miejsce Bachtinowskiej intersubiektywności zajmuje intertekstualność, a „język poetycki odczytuje się jako język co najmniej *podwójny*” (MD, s. 146).

Co ma właściwie znaczyć wspomniana wcześniej „podwójność”? Po pierwsze, wiąże się ona z anagramami de Saussure’a, po drugie, warto zaznaczyć w tym miejscu, że Kristeva traktuje Bachtinowską dialogowość w taki sposób, że określa ona pisanie jako subiektywność i komunikatywność (inaczej mówiąc: jako intertekstualność). W takim zakresie „osoba-podmiot pisania” ustępuje miejsca „ambiwalencji pisania” (por. MD, s. 149), ambiwalencja zaś implikuje włączenie historii w tekst i tekstu w historię. Dialog i ambiwalencja decydują o tym, że:

[...] język poetycki w wewnętrznej przestrzeni tekstu, jak i w przestrzeni *tekstów*, jest „podwójnością”, a wywiedziony z anagramów de Saussure’a paragram poetycki sprawia, że tradycyjnego pojęcia znaku opartego na relacji *signifiant — signifié* nie da się odnieść do języka

¹⁹ Por. K. Kłosiński: „*Mimesis*” w *chłopskich powieściach Orzeszkowej...*, s. 10.

poetyckiego, który jest „nieskończonością powiązań i kombinacji”.

MD, s. 150

Paragramatyzm w ujęciu Kristevej oznacza rozpadnięcie się znaku w konsekwencji rozproszenia się *signifiant*.

Mówiąc o podwójnym statusie słowa, o jego określeniu poziomym i pionowym, Kristeva wyraźnie zaznacza w przypisie:

Podejmujemy tutaj komentarz tylko niektórych jego [Bachtina — A.D.] myśli o tyle, o ile łączą się z koncepcjami de Saussure’a (*Anagrammes*, „Mercure de France” 1964, février) i zapoczątkowują nowe podejście do tekstów literackich.

MD, s. 145

Przypomnijmy, że słynne notatniki de Saussure’a zostały opublikowane we fragmentach po raz pierwszy przez Starobinskiego w 1964 roku, a Kristeva stworzyła na ich podstawie własną koncepcję „semanalizy”. Koncepcja semanalizy usytuowana była polemicznie wobec tradycyjnej semiologii, która zajmując się tworam heteroklitycznymi (obrazy, mity, opowiadania), próbowała skonstruować Model; wobec tego Modelu każdy wytwór mógł być określony w kategoriach odchylenia. Prace Kristevej przynoszą szereg nowatorskich rozwiązań, usiłujących wyprowadzić semiologię poza tradycyjny sposób myślenia w kategoriach Modelu, Normy, Kodu, Prawa, a więc w kategoriach teologii. Zgodnie z założeniami badaczki, trzeba by położyć nacisk nie tyle na strukturę, ile na **strukturuwanie** (na sposób, w jaki się dokonuje, w jaki funkcjonuje), nie tyle na Model, ile na **pracę systemu**.

Pisałem wcześniej o tym, że prace Kristevej związane z pojęciem intertekstualności inspirowane były pismami Freuda, można by nawet powiedzieć, że jego dzieła stanowią swoisty intertekst prac Kristevej poświęconych temu problemowi.

Kwestie dotyczące powiązań pojęcia intertekstualności z psychoanalizą Freuda ujawniają się najwyraźniej w rozwijającej koncepcję semanalizy *La Révolution du langage poétique*, a zwłaszcza w tym miejscu tego obszernego studium, w którym Kristeva decyduje się na przekształcenie intertekstualności w „transpozycję”:

Termin *inter-tekstualność* oznacza transpozycję jednego (lub wielu) systemu(ów) znaków w inny; ale skoro ten termin był nader często rozumiany w banalnym znaczeniu „krytyki źródeł” danego tekstu, toteż preferujemy termin *transpozycja*, który podkreśla, że przejście od jednego systemu znaczącego do drugiego wymaga nowej artykulacji tetyczności — pozycyjności enuncjatywnej i denotatywnej²⁰.

Bezpośrednio po tym cytacie, w którym ważą się losy pojęcia intertekstualności, następuje wywód na temat praktyk znaczących, a więc — w rozumieniu badaczki — także tekstów literackich. Jeśli założy się, że każda praktyka znacząca jest polem transpozycji różnych systemów znaczących (inter-tekstualnością), to łatwiej zrozumieć, że nigdy nie mogą one być jedyne, niepowtarzalne, pełne i tożsame, ale zawsze są mnogie i rozbite. W tej sytuacji polisemia jawi się więc jako rezultat semiotycznej poliwalencji, przynależnej do różnych systemów semiotycznych.

Dalej Kristeva powołuje się na *Objaśnianie marzeń sennych* Freuda oraz jego wywód dotyczący kondensacji i przesunięcia, zawarty w rozdziale *Względ na możliwość przedstawienia*. Badaczka zwraca tu jednak uwagę nie tyle na same procesy kondensacji i przesunięcia, ile na jeszcze jeden wspomniany przez Freuda typ przesunięcia, który ma znaczenie podstawowe w pracy marzenia sennego, „przejawia się za sprawą *zamiany językowego wyrazu* odnośnej myśli” i sprawia, że „jeden element zamienia swą *formę werbalną*

²⁰ J. Kristeva: *La Révolution du langage poétique. L'Avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris 1974, s. 59–60.

na inną”²¹. Ten typ przesunięcia dokonuje się w sposób następujący:

Jakaś myśl, której forma wyrazu pozostanie z pewnych powodów stała, będzie przy tym oddziaływać na możliwości wyrazu innej myśli w ten sposób, że poprowadzi proces ich podziału i doboru, być może nawet zrobi to już na samym wstępie, podobnie jak to się dzieje w trakcie pracy poety²².

Opierając się na wywodzie Freuda, Kristeva określa transpozycję jako zdolność procesu znaczącego do przejścia od jednego systemu znaków do drugiego, do ich zamiany, ich permutacji. Istotne jest to, że ów proces przejścia dokonuje się na bazie popędowej:

[...] transpozycja odgrywa tu rolę istotną o tyle, że warunkuje opuszczenie dawnego systemu znaków, przejście przez popędowy łącznik wspólny obu systemom i artykulację nowego systemu wraz z jego nową zdatnością do przedstawienia²³.

Tym samym zjawisko intertekstualności zaczyna być opisywane w odniesieniu do nieświadomości. Odtąd relacje intertekstualne nie mogą się ograniczać jedynie do kwestii źródeł czy wpływów, a tekst staje się polem aktywnego współdziałania świadomości i nieświadomości, zamiaru, intencji autorskiej, która splata się z formułami anonimowymi (czasem trudnymi do określenia), z nieświadomymi lub automatycznymi cytataми.

²¹ Por. S. Freud: *Objaśnianie marzeń sennych*. Przeł. R. Reszke. Warszawa 1996, s. 292.

²² Ibidem, s. 292–293.

²³ J. Kristeva: *La Révolution du langage poétique...*, s. 60.

Jak zweryfikować proponowaną przez Kristevą metodę lektury tzw. tekstu intertekstualnego? W tym celu można by się posłużyć przykładem wiersza Jarosława Iwaszkiewicza *Do siostry* z jego ostatniego tomu zatytułowanego *Muzyka wieczorem*. Próbowałem już przed laty analizować ten wiersz, kierując się wskazówkami zawartymi w pismach Kristevej²⁴.

Wyjdźmy od oczywistego stwierdzenia, które można bez trudu odnaleźć w wielu opracowaniach odnoszących się do poezji Iwaszkiewicza: otóż poezja ta opiera się na silnej dominacji struktur brzmieniowych. Owa dominacja struktur brzmieniowych jest szczególnie silna we wczesnych wierszach poety i zostaje nieco zatarta w jego późnych utworach, ustępując miejsca innym środkom wyrazu artystycznego. Niemniej jednak analizy struktur brzmieniowych w późnych oktostychach, a także w obszerniejszych utworach poetyckich (jak *Oda na zagładę Wenecji*) wykazują, że zachowano w nich wiele cech znamienych dla poetyki Iwaszkiewicza. Spróbujmy dla przykładu dokonać analiz struktur brzmieniowych we wspomnianym wierszu *Do siostry*:

Umarłaś w mrozy. Jakie były śniegi!
Już nie mam kogo spytać: czy pamiętasz?
Musi wystarczyć przechadzka na cmentarz.
Samotna pamięć wątle snuje ściegi,

A dzisiaj w nocy śniły się pokoje
Domu, co dawno zgaś jak świeczka w dłoni.
Lekko kołysał echem ucho moje
Stukot przed domem kopyt naszych koni.²⁵

²⁴ A. Dziadek: *Rytm i podmiot w „Oktostychach” i „Muzyce wieczorem” Jarosława Iwaszkiewicza*. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2; zob. też: A. Dziadek: *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*. Katowice 1999, s. 46–86.

²⁵ J. Iwaszkiewicz: *Muzyka wieczorem*. Warszawa 1980, s. 19, podkr. — A.D.

Jak widać, grupa „ko” występuje w drugiej strofie aż sześciokrotnie (konkatenacja brzmieniowa w wersie siódmym), trzykrotnie podkreślona jest akcentami i kontrakcentem prozodycznym („lekko kołysał”) i w ostatnim wersie wzmocniona serią „t”. Odbicie linearne²⁶ wiąże z sobą różne jednostki sensu, np.: „pamiętasz – samotna pamięć” (**am : am : am**), lub też odbicie odwrócone: „umarłaś – mrozy” (**mar : mro**), otwierające pole semantyczne: śmierć – zima. To ostatnie zestawienie tematyczne powraca kilkakrotnie w całym zbiorze (*Wieczór sylwestrowy*, *Ostatnia piosenka wędrownego czeladnika*).

Układ głosek wprowadza do tekstu liczne anagramy poszerzające znaczenia, uruchamiające prawo nieograniczonej produkcji materiału znaczącego i sprawiające, że tekst zostaje włączony w całą szeroko rozbudowaną sieć relacji intertekstualnych, nierozzerwalnie związanych z pracą pamięci. Ten wiersz rozbity jest tematycznie na dwa dopełniające się teksty. Pierwszy podkreśla racjonalność pamięci: „umarłaś – spytać – pamiętasz – wystarczyć – pamięć”. W pierwszym wersie wyłania się w układzie anagramatycznym słowo MARA: „umarłaś w mrozy”, co nasuwa skojarzenie z gnomicznym wyrażeniem „sen mara”. W wersie „samotna pamięć wątłe snuje ściegi” (SNIĆ, SNU) znów w układzie anagramatycznym pojawia się „temat” snu, który wyłania się z pamięci – w obrębie wiersza powstają więc dwa „teksty”: jeden wytwarzany przez *ego* i związany właśnie z pamięcią, drugi wytwarzany jakby przez nieświadomość i związany ze snem. W ten sposób pamięć racjonalna zostaje przeciwstawiona snowi.

W pierwszej strofie podkreślone są przemijalność i pamięć. Wyraz „śniegi”, zrymowany z rzeczownikiem „ściegi”, wprowadza relację intertekstualną z *Balladą o paniach minionego czasu* François Villona, ściślej: z jej przekładem autorstwa Tadeusza Boya-Żeleńskiego:

²⁶ Odsyłam w tym miejscu do typologii tzw. odbić (ech) konsonantycznych D.I. M a s s o n a (*Sound-Repetition Terms*. W: *Poetics. Poetyka*. Warszawa 1961).

Powiedzcie, kędy iest uczona
Helois, dla miłości którey
Abeylart Piotr, zmienion w kapłona,
Żal swój w klasztorne zamknął mury?
Podobnież, gdzie ta monarchini,
Co, śmiertelnemi szyjąc **ściegi**
Worek, gachowi grób zeń czyni?...
Ach, gdzie są nieg dysieysze **śniegi**!²⁷

W analizowanym wierszu *Do siostry* wspomnianie implikuje trzy istotne fakty: intersubiektywność („kogo spytać: czy pamiętasz?”), wykładająca się w relacji „ja” („nie mam”) – „ty” („umarła”), ustala podział na świat żywych i świat umarłych, między którymi, z braku rzeczywistego kontaktu, wyrasta cały porządek znaków i symboli („przechadzka na cmentarz”); pamięć, mając owe znaki do dyspozycji, staje się swego rodzaju *techné*, jakby maszyną, a zarazem rzemiosłem, praktyką („snuje ściegi”), co wiąże ją z ową wymienioną w tekście czynnością szycia i stanowi aluzję do mitologicznych Parek (pamięć fastryguje ściegi porozrywane przez Pariki) – w dwóch wersach: „Już nie mam kogo spytać: czy pamiętasz? / Musi wystarczyć **przechadzka na cmentarz**” – poprzez anagram odczytać możemy słowo: PARKA; porządek utraty – wpisany w pierwszą strofę – również znajduje potwierdzenie w anagramie, jaki można wyczytać w tym wersie: „Musi wystarczyć **przechadzka na cmentarz**” – UTRATA.

W drugim „tekście” wiersza, z pewnością bliższym nieświadomości, dominuje „temat” snu, który jest równoznaczny z bezpośrednim – by tak rzec: „cielesnym” – powrotem do tego, co przeszłe, więc i umarłe, do tego, co w doświadczeniu jawy dostępne jest umysłowo tylko jako „przechadzka na cmentarz”, a także dostępne „technice” pamięci. Relacje czasowe ulegają zatem w wierszu rozbiciu na dwa porządki: czasu linearnego i – powiedzmy – czasu zniesionego, czasu (przeszłego) i bezczasu

²⁷ F. Villon: *Wielki testament*. Przeł. T. Żeleński (Boy). Warszawa 1973, s. 275, podkr. – A.D.

(wiecznego teraz). Poprzez sen powraca utracone szczęście dzieciństwa i młodości (dom). Kolejny raz poprzez anagram w wersji: „**a dzisiaj w nocy śniły się pokoje**” — czytamy zdanie: POKOŁYSIAJ SIĘ. Pojawia się w tekście motyw kołysanki, zaznaczony w przedostatnim wersie („Lekko kołysał”). Dodatkowo jeszcze wyraz „zgaść” wzmacnia motyw snu, wprowadzając relację intertekstualną z powszechnie znaną kołysanką Janiny Porazińskiej *Bajka Iskierki* („Pst!... iskierka **zgaśła**...”). Trudno też nie skojarzyć tytułu tekstu Iwaszkiewicza z Leśmianowskim wierszem o dokładnie tak samo brzmiącym tytule: *Do siostry*, w którym dominującym motywem jest właśnie sen jako metafora śmierci: „Spałaś w trumnie snem własnym, tak cicho, po bosku”, i dalej: „W każdym zgonie tkwi zbrodnia, co snem się powleka”.

W pierwszej i drugiej strofie wiersza Iwaszkiewicza dostrzegalne jest przedstawienie rymu (abba → cdcd). Układ rymów w drugiej strofie jest następujący: **pokoje** — **dłoni** — **moje** — **koni**. W takim układzie ujawnia się drugi, ukryty rym (ko : ko) — odbicie linearne wiążące transwersalnie dwie jednostki sensu: „pokoje” : „koni”. Konie, występujące w ostatnim wersie, funkcjonują jako metonimia domu rodzinnego, ale oznaczają też pożądanie tego, co bezpowrotnie utracone, pożądanie wynikające z braku (wyłaniające się z nieświadomości: sen, kołysanka). Pośród wielu rozmaitych znaczeń symbolicznych konia można wskazać na przykład takie: „element nieświadomy, intuicyjny, cielesny, popęd, koszmar senny”²⁸. Konie przypominają też dzieciństwo (w wierszu *Rzeczy*, pochodzącym z tego samego tomu, jednym z wymienionych przedmiotów jest „koń z włosienicy”, a więc dziecięca zabawka), śmierć (w oktostychu *Niewygoda* peryfrazą karawanu jest ciągnięta przez konny zaprzęg kareta: „Taka dziwna ta kareta, tak dziwnie rzy koń”) i pożądanie (w *Uranii* słowa „Weźmij mnie w swoje grzywy, ty szalona” nasuwają skojarzenie z *Szatem* Podkowińskiego).

Układ głosek w przedostatnim wersie wprowadza jeszcze jedną relację intertekstualną. Zestawienia: „**echem ucho**”, nie można uważać po prostu za efekt eufonii. Daje się tu wyraźnie usłyszeć

²⁸ Por. np. W. K o p a l i ń s k i: *Słownik symboli*. Warszawa 1990, s. 159.

łacińskie słowo „eheu”, przez co kolejnym intertekstem wiersza Iwaszkiewicza staje się słynna *Pieśń 14* z księgi II Horacego (inc. *Do Postuma* – „Eheu fugaces”), traktującej o nieuchronności przemijania i śmierci:

Ach pierzchające Postumie Postumie
uchodzą lata pobożne modlitwy
nie zetrą z czoła mnożących się zmarszczek
i nie wykupią nas w godzinie śmierci²⁹

Analizy, które ujawniły istnienie anagramów w tym wierszu, pozwalają wskazać na „nieświadomość tekstu”, na to, co Lacan określał mianem „dyskursu Innego”. W ten sposób anagram wytwarza wtórny sens, który jest co prawda ukryty, ale jednocześnie rzeczywisty. Wyodrębnione przeze mnie głoski układające się w wyrazy, ściśle stematyzowane i powiązane z treścią wiersza, odpowiadają dokładnie Derridańskiej idei „języka podpowiadanego” [*la parole soufflée*] przez nieświadomość.

Chciałbym w tym miejscu – jakby przewidując mogące się zrodzić wątpliwości i zastrzeżenia – dokonać kilku wyjaśnień i sprostowań. Zaznaczam raz jeszcze, że intencją moich analiz nie jest dekonstrukcja, ale wsłuchiwanie się w **dostowność** wiersza, oddanie sprawiedliwości wierszowi jako bogactwu, obfitości. To właśnie stąd i z wiary w niemożliwość zamknięcia, zakończenia pracy tekstu (a to jest dla mnie szczególnie fascynująca cecha literatury) wynikają owe nieskończone skojarzenia. Najbardziej odpowiednią dla takiego postępowania byłaby postawa badacza jako współautora, który traktuje tekst literacki jako tekst do powtórzonego napisania, jako tekst *scriptible*.

Co do anagramów, a jest to problem bardzo trudny do rozstrzygnięcia, nie ma tu ścisłej reguły mówiącej, w jaki sposób ich szukać. Nie wiemy też, czy są one wynikiem intencji i świadomego

²⁹ H o r a c y: *Dwadzieścia dwie ody*. Przeł. A. Ważyk. Oprac. S. Stabryła. [BN II, 232]. Wrocław 1991, s. 33.

działania autora, czy też wypływają niejako z nieświadomości (ten drugi wariant może być jedynie założeniem). Anagramy są związane z przedświadomością, są czymś, co dopiero się wyłania. Opublikowanie notatek de Saussure'a przez Starobinskiego i Jakobsona poruszyło środowisko naukowe i wywołało coś, co naukowcy określają jako drugą rewolucję de Saussure'owską. Sam de Saussure zapisał w swoich notatkach takie słowa: „Jestem jedynym, który je słyszy”. Kiedy jednak odkrył w badanych przez siebie tekstach anagramy układające się w spójną całość, jego model lektury stał się uprawnionym faktem naukowym. Dlaczego zatem nie skorzystać z propozycji de Saussure'a, skoro w analizowanym przeze mnie wierszu potrafię wskazać zjawisko anagramów układających się w końcu jako wtórny tekst w spójną, koherentną całość odpowiadającą tematyce samego wiersza, i wprowadzających do tekstu efekt dublowania znaczeń? Warto zauważyć, że nie chodzi tu w końcu o jakąś bliżej nieokreśloną i nieskończoną refrakcję *signifiants*, ale o potwierdzone istnienie *signifié*.

Poszukiwałem w analizowanym tekście Iwaszkiewicza głosek układających się w anagram nie po jednym wyrazie, a po serii, ale czynię tak w ślad za de Saussure'em. Anagramy, kiedy ktoś zaczyna je słyszeć, rzeczywiście wystawiają na pokusę, a jednocześnie grzech dowolności. W zupełnie niezwykłym wierszu *Do siostry*, w którym dostrzegam obecność tak wielu anagramów, kluczem jest pamięć racjonalna i nieracjonalna, odzyskana (jak w powieści Prousta) przez sen. To właśnie nakłania do szukania mechanizmów właściwych snowi: asocjacji, skojarzeń (często luźnych). W ten sposób ujawnia się praca marzenia sennego. Logika dominująca w tym tekście jest logiką opartą na skojarzeniach. Przypominam, że idąc tropem Kristevej, szukam tzw. aplikacji na pierwszym poziomie artykulacji, co sprawia, że dowolności kłócą się czasami z semantyką tekstu, a to może wywołać efekt znaczeniowej iryzacji czy opalizacji tekstu. Jeśli więc analizuję taki wers: „Lekko kołysał echem ucho moje” – to, bez względu na zapis łańciskowego słowa „eheu”, poprzez grafem (termin de Saussure'a odnoszący się do zapisu, do litery) czytam w tym wersie, w któ-

rym układ głosek jest intrygujący, anagram odsyłający intertekstualnie do „Eheu fugaces, Postume, Postume”, anagram tematycznie związany z tekstem. Jeśli zaś odrzucę taki sposób czytania, to pozostaje jałowe stwierdzenie eufonii odsyłające do estetycznej gry brzmień – i nic ponad to. Dlatego właśnie warto przełamać tradycyjny model myślenia oraz skorzystać z nieco ryzykownej i trudnej propozycji poszukiwania odmiennych sposobów znaczenia tekstu literackiego, jakie wiążą się z intertekstualnością w ujęciu Julii Kristevej.

Sztuka mikrolektury — Roland Barthes

Lektura, którą chciałbym w tym miejscu przedstawić Czytelnikowi, jest „mikrolekturą do kwadratu”, stanowi bowiem mikrolekturę dwóch mikrolektur dokonanych przed laty przez Rolanda Barthes’a. Będzie tu mowa o dwóch książkach Barthes’a — *Mitologiach* i *Imperium znaków*¹, które autor tej pracy przekładał na język polski. Obydwie te książki łączy wspólna podstawa metodologiczna — semiotyka, a także przedmiot, którym w obydwu wypadkach jest „tekst żywy” — Francja w *Mitologiach* i Japonia w *Imperium znaków*. Moim zamiarem nie jest omawianie treści tych książek, choć do niej także przyjdzie się wielokrotnie odwoływać, ale przede wszystkim ustalenie głównych wyznaczników takiej metody czytania tekstów, jaką Barthes zapoczątkował w krótkich esejach publikowanych w periodykach francuskich w latach 1954–1956 i szeroko rozwinął w swojej późnej twórczości (np. *S/Z, Przyjemność tekstu, Roland Barthes par Roland Barthes, Indices, Fragmenty dyskursu miłosnego*).

Na początek konieczne jest szczegółowe wyjaśnienie terminu „mikrolektura”, ustalenie jego definicji. Termin ten zapożyczam z pracy Jean-Pierre’a Richarda zatytułowanej *Microlectures* [Mikro-

¹ R. Barthes: *Imperium znaków*. Przeł. A. Dziadek. Przekład przejrzał i poprawił, wstępem opatrzył M. P. Markowski. Warszawa 1999; R. Barthes: *Mitologie*. Przeł. A. Dziadek. Wstępem opatrzył K. Kłosiński. Warszawa 2000.

lektury]². Książka Richarda stanowi jeden z ważnych ogniw projektu krytyki tematycznej i trzeba w tym miejscu zaznaczyć, że nie jest to pierwsza praca Richarda, która realizuje taki model lektury — przypomnijmy choćby jego *L'Univers imaginaire de Mallarmé, Études sur le romantisme, Proust et le monde sensible*³. Te i wiele innych prac opublikowanych przez Richarda przed 1979 rokiem zdają się jakby przygotowywać projekt lektury stematyzowany i dookreślony właśnie w książce *Microlectures*.

Co dokładnie oznacza termin „mikrolektura”? Odpowiedzi na to pytanie udziela sam Richard we wstępie do swojej książki — mikrolektury to lektury z jednej strony drobne, z drugiej — drobiazgowy, a jednocześnie lektury rzeczy drobnych (nie chodzi bynajmniej o drobne utwory literackie, choć i takie mogą stać się jej przedmiotem), z pozoru mało ważnych. W dziele czytany i komentowany zwolennicy mikrolektury namierzają te jednostki, które zdają się mieć charakter marginalny, nieważny, a które we wnikliwej lekturze zyskują na wartości, pozwalają odślonić niedostrzeżone, pominięte wcześniej aspekty danego tekstu i szerzej: dzieła danego pisarza. Mikrolektury zwracają uwagę na szczegół i opierają się przede wszystkim na nim. To właśnie szczegół, jak twierdzi sam Richard, jest „ziarnem tekstu”⁴. W celu doprecyzowania pojęcia „mikrolektura” Richard posługuje się metaforycznym określeniem „**pejzaż**” [*paysage*] — pejzaż ów — jego zdaniem — zawarty jest w tekście danego pisarza, jest pojedynczą, niepowtarzalną „siatką zmysłową”. Z tego pejzażu poprzez pracę różnicy zawsze wyłania się jakiś charakterystyczny przedmiot, np. ciemne okulary barthes’owskich kochanków, krągłość kobiecego policzka w powieści Prousta, nigdy nie zawiązany węzeł lacanowski⁵ itd. Pejzaż jest dla Richarda czymś, co porusza zarówno duszę, jak i ciało czytelnika, wprawia je w specyficzne drżenie, jest

² J.-P. Richard: *Microlectures*. Paris 1979.

³ J.-P. Richard: *L'Univers imaginaire de Mallarmé*. Paris 1961; I d e m: *Études sur le romantisme*. Paris 1970; I d e m: *Proust et le monde sensible*. Paris 1974.

⁴ J.-P. Richard: *Microlectures...*, s. 7.

⁵ Por. ibidem.

fantazmatem, tzn. inscenizacją, pracą, wytworem pewnego nieświadomego pożądanego. Mikrolektury Richarda są zatem ściśle powiązane z psychoanalizą i dokonują się w dwu planach: libidinalnym i popędowym. Projekt „mikrolektur”, który powstał pod piórem Richarda, to projekt **na wskroś naukowy**, łączący w sobie różne systemy myśli humanistycznej, np. krytykę tematyczną, która z kolei powiązana jest z fenomenologią i psychoanalizą. Cechę charakterystyczną tego projektu stanowi to, że pod względem metodologicznym jest on jednocześnie koherentny i niejednorodny, bo pozwala korzystać z różnych metod analizy tekstów, które stają się sposobem docierania do prawdy.

W każdym ze szkiców zawartych w książce Richarda jest jakiś punkt wyjścia, jakiś punkt zaczepienia, który funkcjonuje niemal jak trampolina, bo pozwala badaczowi odbić się od jakiegoś szczegółu i zanurzyć w otchłaniach rozmaitych tekstów (i to jakich!: Nerval, Hugo, Michelet, Mallarmé, Apollinaire, Saint-John Perse, Céline). Już same tytuły poszczególnych szkiców odstawiają w pewien sposób praktykę metodologiczną w nich zawartą. Na przykład tekst poświęcony Nervalowi zatytułowany jest *Le nom et l'écriture* [Nazwisko i pisanie]. Przedmiot mikroanalizy stanowi tu patronim Nerval — Labrunie. Richard, analizując imię Ojca (jak widać, istotny jest tu od samego początku kontekst psychoanalityczny), dokonuje nadzwyczajnej i fascynującej, a zarazem bardzo konsekwentnej ekwilibrystyki skojarzeniowej opartej na pewnego rodzaju tekstowym wytrychu, którym jest *signifiant*. Całość analizy pokazuje, w jaki sposób owo imię Ojca wpływało na twórczość Nerval, w jaki sposób ją kształtowało. Richard poddaje tu analizie nazwisko, które staje się w gruncie rzeczy osobnym tekstem wchodzącym w cały ciąg relacji intertekstualnych z innymi tekstami kultury i samego Nerval.

W świetle takiej wiedzy o mikrolekturze przekład, który w oczywisty sposób opiera się na detalicznej lekturze detali, ma szczególne prawa, aby określać go taką nazwą. Przekład tekstów Barthes'a musi przemierzać wszystkie poziomy jego dyskursu, musi starać się zarówno oddać specyfikę niezwyklej i precyzyjnej meta-

fory Barthes'a, jak i wejść głęboko w rytm jego wypowiedzi oraz próbować go odtworzyć w polszczyźnie. Trudno sobie wyobrazić przekład pism Barthes'a, pomijający kwestię „ziarnistości tekstu”, o której tyle mówił autor *Przyjemności tekstu*.

Inna kwestia, wiążąca się również z rytmem, dotyczy problemu *signifiance* zapożyczonego do prac literaturoznawczych (w tym i prac samego Barthes'a) z psychoanalizy Lacanowskiej, dotyczy więc znaczącości, tak bowiem należałoby to słowo przełożyć na język polski⁶. *Signifiance* oznacza proces wytwarzania sensu, ale też rezultat tego procesu (w tym drugim wypadku znaczenie jest *quasi*-synonimem **sensu**). Pojęcie to opiera się na wytwarzaniu sensu przez *signifiant* prozodyczne i rytmiczne. *Signifiance* jest o tyle istotne, że tworzy podmiot w samym tekście i przez sam tekst. Do pojęcia tego odwoływał się zresztą sam Barthes w *Imperium znaków* (s. 55), gdy pisał o specyfice języka japońskiego, którego nie znał. Sam fakt, że Barthes zwraca uwagę na ten aspekt procesu znaczenia, nakazuje być szczególnie wyczulonym na te miejsca jego tekstu, w których istotna staje się *signifiance*. Jest ich w *Imperium znaków* wiele i bez wątpienia kształtują one podmiot tego tekstu, a raczej coś, co można by określić jako „fantazmat podmiotu”. W głębokich warstwach tekstu *Imperium...* ukryty jest szyfr homoseksualny ujawniający się nie tylko poprzez czytelne aluzje homoseksualne, ale także *signifiance* tego tekstu⁷.

Pisząc o mikrolekturach Barthes'a, koniecznie trzeba się odwołać do jednego szczegółu, który można dostrzec – jako istotną dla lektury *Imperium znaków* wskazówkę – w *Roland Barthes par Roland Barthes*, książce, która jest pewnego rodzaju mikrolekturą samego Barthes'a opartą właśnie na fragmentach, ale też jedną z ciekawszych autobiografii, jaka kiedykolwiek została napisana. Chciałbym zwrócić uwagę na fragment tej książki, który dotyczy

⁶ Zob. przypis 26 w zamieszczonym w niniejszej książce rozdziale *Anagramy Ferdynanda de Saussure'a — historia pewnej rewolucji*.

⁷ Problem ten opisała wcześniej Diana Knight: *Barthes and Orientalism*. „New Literary History” 1993, vol. 24, no. 3.

właśnie fragmentu — jego tytuł brzmi *Le cercle de fragments* [Krąg fragmentów]. Warto tu przytoczyć kilka wybranych zdań owego fragmentu o fragmentach:

Écrire par fragments: [...] tout mon petit univers en miettes; au centre, quoi? Son premier texte ou à peu près (1942) est fait de fragments; ce choix est alors justifié à la manière gidienne „parce l'incohérence est préférable à l'ordre qui déforme”. Depuis, en fait, il n'a cessé de pratiquer l'écriture courte: tableautins des *Mythologies* et de *l'Empire des signes*, articles et préfaces des *Essais critiques*, lexies de *S/Z*, paragraphes titrés du *Michelet*, fragments du *Sade II* et du *Plaisir du texte*⁸.

[Pisanie fragmentami: [...]] cały mój mały świat w kawałkach; a co znajduje się w centrum? Jego pierwszy tekst lub coś podobnego (1942) jest zrobiony z fragmentów; ten wybór jest więc uzasadniony na sposób Gide'owski, „ponieważ niespójność jest lepsza od porządku, który zniekształca”. Odtąd rzeczywiście nie przestawał uprawiać pisania krótkiego: obrazki *Mitologii* i *Imperium znaków*, artykuły i przedmowy z *Esejów krytycznych*, leksje *S/Z*, tytułowane paragrafy *Micheleta*, fragmenty *Sada II* i *Przyjemności tekstu*].

Przyglądając się całości dzieła Barthes'a, rzeczywiście trzeba potwierdzić fakt, że kompozycja fragmentaryczna dominuje w większości jego prac. W *Mitologiach* sposób komponowania tekstu, sposób jego pisania zostaje wyłożony już w pierwszym fragmencie analitycznym pt. *Świat wolnoamerykanki*. Ten fragment nie jest jedynie analizą popularnego widowiska wiodącą do wskazania jakże skomplikowanych mechanizmów nim rządzących, ale przede wszystkim wykładem metody, swoistym metatekstem obja-

⁸ R. Barthes: *Le cercle de fragments*. In: *Idem: Oeuvres complètes*. Vol. 4. Paris 2002, s. 670–671. Dalej na oznaczenie tego tekstu stosuję skrót CF.

śniającym sposób analizy, sposób pisania oraz sposób lektury. Barthes postrzega wolnoamerykankę jako następstwo fragmentów:

Wolnoamerykanka wymaga zatem natychmiastowej lektury sensów ułożonych obok siebie bez konieczności ich łączenia⁹.

Takich fragmentów metatekstowych jest w *Świecie wolnoamerykanki* znacznie więcej, a koncentrują się one przede wszystkim na akcie czytania. W *Roland Barthes...* czytamy wyznanie Barthes'a, który oglądał (prawdopodobnie z wielkim przejęciem, ale zawsze analitycznie!) zawody wolnoamerykanki, określane przez niego mianem „sportowej sztuczki” [*artifice sportif*] odpowiadającej strukturze asyndetonu i anakolutu, a więc figur przerywania, figur krótkiego spięcia. Przyjrzyjmy się jeszcze innemu — bardzo ważnemu z mojego punktu widzenia — fragmentowi *Kręgu fragmentów*:

Non seulement le fragment est coupé de ses voisins, mais à l'intérieur de chaque fragment régné la parataxe. Cela se voit bien si vous faites l'index de ces petits morceaux; pour chacun d'eux, l'assemblage des référents est heteroclite; c'est comme un jeu de bouts rimes: „Soit les mots: *fragment, cercle, Gide, catch, asyndète, peinture, dissertation, Zen, intermezzo*; imaginez un discours qui puisse les lier”. Eh, bien, ce sera tout simplement ce fragment-ci. L'index d'un texte n'est donc pas seulement un instrument de référence; il est lui-même un texte, un second texte qui est le *relief* (reste et aspérité) du premier: ce qu'il y a de délirant (d'interrompu) dans la raison des phrases.

CF, s. 670

[Fragment jest nie tylko odcięty od sąsiadujących z nim fragmentów, ale też wewnątrz każdego fragmentu króluje parataksa. Widać to wyraźnie, kiedy utworzy się in-

⁹ R. Barthes: *Mitologie...*, s. 32.

deks tych kawałeczków; dla każdego z nich asamblaż referentów jest heteroklityczny; jest to podobne do gry rymowanych kawałków: „Weźmy na przykład takie słowa: *fragment*, *koło*, *Gide*, *wolnoamerykanka*, *asyndeton*, *malarstwo*, *dysertacja*, *Zen*, *intermezzo*; proszę sobie wyobrazić dyskurs, który mógłby je połączyć”. Będzie to fragment, który właśnie piszę. Indeks tekstu jest nie tylko narzędziem referencji, ale już on sam jest tekstem, drugim tekstem, który jest *reliefem* (pozostałość i chropowatość) tekstu pierwszego: tak oto w rozumności zdań istnieje coś szalonego (coś bez związku)].

Konstrukcja tekstu Rolanda Barthes’a często opiera się na czymś, co on sam określał jako obrazek [*tableautin*]. To właśnie z tych małych obrazków Barthes układa tekst i w *Mitologiach*, i w *Imperium znaków*, ale także w wielu innych tekstach. Jego pisanie polega często na łączeniu detali, które odbywa się poprzez **dodawanie i zestawianie z sobą owych obrazków lub fragmentów**. Obrazki i fragmenty Barthes’a rzeczywiście są bardzo szczegółowe oraz maksymalnie wyczerpujące (decyduje o tym swoista gęstość języka, precyzja metafory), a jednocześnie otwarte, niedokończone, jak nieprzerwany tekst. Warto przytoczyć tu jeszcze taki cytat z *Roland Barthes...*:

[...] j’ai le goût préalable (premier) du détail, du fragment, du *rush*, et l’inhabileté à le conduire vers une „composition”: je ne sais pas reproduire „les masses”.
CF, s. 671

[...] mam uprzednią (pierwotną) skłonność do detalu, fragmentu, gwałtownego zrywu, nie potrafię układać ich w „kompozycję”: nie umiem odtwarzać „ogółu”].

Jest w tym cytacie trochę prawdy, ale jest w nim też właściwa Barthes’owi (przynajmniej w książce, z której cytat pochodzi) doza kokieterii. Metoda pisania tekstu oparta na fragmencie i obrazku jest w przypadku Barthes’a do tego stopnia skuteczna, że

wywiera ogromny wpływ na recenzentów jego książek, którzy powtarzają w swoich omówieniach prac Rolanda Barthes'a dokładnie taki sam model pisania oparty właśnie na konstrukcji fragmentarycznej.

Tak też postępuje Jean-Pierre Richard w swoim szkicu *Nappe, charnière, interstice, point*¹⁰ poświęconym pracom Barthes'a. W szkicu Richarda mamy do czynienia z tematyczną lekturą (choć trzeba by raczej powiedzieć: „mikrolekturą”) kilku książek Barthes'a: są to *Michelet par lui-même*, *Imperium znaków* i *La chambre claire*. Każdej z tych książek Richard przypisuje zestaw słów-kluczy, stanowiących charakterystyczne dla lektury tematycznej punkty wyjścia opisu poszczególnych książek. W przypadku opisu *Imperium znaków* chodzi o słowo *Szczelina* [*L'Interstice*], które jest tytułem jednego fragmentu tej książki, tytułem o tyle znaczącym, że wprowadza do tekstu refleksję metatekstową, swoistą grę skoncentrowaną na tekście, na przyjemności jego czytania. Barthes daje w tej sprawie szczególną wskazówkę, umieszczając reprodukcję japońskiego obrazu, na którym młoda Japonka delikatnie rozchyła zasłonę. Obraz został przez autora zatytułowany: *Szczelina*. W całym tekście *Imperium znaków* ujawnia się w ten sposób podwójna gra owej „szczeliny”: po pierwsze, odsłania ona tajemnicę, tajemnicę porządku symbolicznego, w którym nie jest już ona tajemnicą¹¹; po drugie – takie przynajmniej jest w tej sprawie moje zdanie – wprowadza do tekstu subtelny grę erotyki, ściśle powiązaną z przyjemnością tekstu, z przyjemnością lektury. W takim kontekście owa „szczelina” staje się jednym z najistotniejszych dla całego tekstu erotemów. Uważam, że bez wydobycia tego elementu tekstowego tekst ten jest czytelny jedynie częściowo, a nasza lektura staje się wybiórcza i zatracą istotną wartość samego tekstu.

Podobnie jak Richard, czytają teksty Barthes'a Maurice Pinguet, któremu *Imperium znaków* było dedykowane, i François Wahl, a także Jacques Derrida; szkic Derridy poświęcony Barthes'owi

¹⁰ J.-P. Richard: *Nappe, charnière, interstice, point*. „Poétique” 1981, n° 47, s. 293–302.

¹¹ Ibidem, s. 300.

stanowi istną eksplozję fragmentów naśladowujących pisanie Barthes'a nawet pod względem rytmu (tzn. Derrida próbuje w swoim pisaniu odtworzyć rytm pisania samego Barthes'a)¹². Jeśli mówię: podobnie, to myślę przede wszystkim o swoistym sposobie wypowiedzi opartym na pisaniu fragmentów; i raz jeszcze powtarzam, że dzieje się w tym wypadku tak, jakby pisanie Barthes'a narzucało innym autorom i czytelnikom jego prac szczególny model pisania. Pinguetowi w swojej recenzji *Imperium znaków* udało się dostrzec rzecz bardzo istotną dla tej książki — rzeczywiście Japonia potraktowana tu została jako tekst do przeczytania. Jest to zresztą tekst o tyle szczególny, że wyrasta bardziej z fantazmatów Barthes'owskich niż z rzeczywistości. Takiej Japonii, o której pisze Barthes, już dawno nie ma, a nawet nie było jej już wtedy, kiedy tekst Barthes'a powstawał. Aby lepiej zrozumieć ten problem, trzeba będzie odwołać się do teorii tekstu wypracowanej przez samego Barthes'a. Przypomnijmy, że *Imperium znaków* ukazało się po raz pierwszy w 1970 roku, a trzy lata później Barthes opublikował w piętnastym tomie *Encyclopédie Universalis* swój słynny tekst teoretyczny pt. *Théorie du Texte*¹³, który był rezultatem wieloletnich poszukiwań w tym zakresie. Zanim jednak skupimy się na tym bardzo ważnym problemie, trzeba będzie wrócić jeszcze do *Mitologii*, w których, jak myślę, zarys nowoczesnej teorii tekstu zaczął się dopiero kształtować.

Mitologie tworzy kilkadziesiąt przeważnie krótkich tekstów analitycznych, w których Barthes, posługując się metodą semiologiczną i psychoanalizą, czyta teksty francuskiej codzienności lat 1954–1956. Efektem tych analiz był teoretyczny szkic *Mit dzisiaj*.

Inspiracją do napisania analiz były dla Barthes'a „mitologie społeczne”. Pomysł książki narodził się pod wpływem lektury de Saussure'a (przede wszystkim postulowanej przez niego w *Kursie*

¹² M. Pinguet: *Le Texte Japon*. „Critique” 1982, n° 423/424, s. 758–766; F. Wahl: *Le code, la roue, la réserve*. „Tel Quel” 1971, n° 47, s. 64–85; J. Derrida: *Les morts de Roland Barthes*. „Poétique” 1981, n° 47, s. 269–292.

¹³ R. Barthes: *Teoria Tekstu*. Przeł. A. Milecki. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Red. H. Markiewicz. T. 4. Cz. 2. Kraków 1992, s. 188–207.

językoznawstwa ogólnego nauki o znakach — semiologii), Marksa, Sartre'a i Brechta. Z tych lektur powstał pomysł pisania mikroanaliz, które Barthes opatrzył później zbiorczym tytułem *Mitologie*. To właśnie w tej pracy zaczyna dojrzywać pod piórem Barthes'a projekt metody semiologicznej, tak szeroko rozwiniętej w późniejszych jego pracach.

Nie chcę tu sugerować, że *Mitologie* zawierają jakiekolwiek jakości ideologiczne. Wprost przeciwnie. Trzeba podkreślić fakt, że Barthes stara się być aideologiczny, choć sam ujawnia oblicze ideologii (zwłaszcza mieszczańskiej) wpisanej głęboko pod powierzchnię znaków kultury codziennej, znaków, których znaczenia często nie dostrzegamy i które często stają się dla nas częścią „naturalnego” porządku rzeczy (a przy tym nie zdajemy sobie nawet sprawy z tego, jak bardzo owe znaki są skomplikowane i złożone, jak bardzo mogą oddziaływać na naszą świadomość, w jak wielkim stopniu mogą kształtować nasze postawy i zachowania). Cięty dowcip i straszna broń w rękach Barthes'a, jaką jest ironia (a nawet sarkazm, co znakomicie pokazał we wstępie do polskiej edycji *Mitologii* Krzysztof Kłosiński), bezlitośnie rozprawiają się z przejawami kultury mieszczańskiej i drobnomieszczańskiej we Francji. Ta książka wymierzona jest przeciwko mieszczaństwu (w jeszcze większym stopniu drobnomieszczaństwu, którego kultura, zdaniem samego Barthes'a, to popłuczyny po kulturze mieszczańskiej), jego uproszczonym, stereotypowym sposobom myślenia, jego banalności, pruderii itd. Liczbę tych wad można by na podstawie książki Barthes'a mnożyć na bardzo długiej liście.

Mitologie Rolanda Barthes'a są książką, którą warto polecić każdemu, kto jest wystawiony dzisiaj na działanie środków masowego przekazu, a więc dosłownie — wszystkim. Jest to książka napisana przeciw ideologii mieszczańskiej, ale przede wszystkim przeciw tak niebezpiecznym zjawiskom, jak wszelkiego rodzaju nacjonalizmy, nietolerancja, stereotypowe i uproszczone sposoby myślenia czy perswazja skrzętnie ukrywana w mediach. Jest rzeczą zaskakującą, do jakiego stopnia przejawy francuskiej rzeczywistości lat pięćdziesiątych pokrywają się z rzeczywistością współczesnej Polski (np. wpływ kultury amerykańskiej przejawiającej się w różnych for-

mach: zawody wolnoamerykanki, tak często nadawane w polskiej telewizji kablowej i znajdujące w końcu tak wielu zwolenników, czy nawet wielbicieli — szkic otwierający *Mitologie* pomaga zrozumieć mechanizmy wolnoamerykanki; kolorowe pisma dla pań, których wielopoziomową analizę można by przeprowadzać według proponowanych przez Barthes'a wzorów, a same analizy sprawdzają się w sposób niebywały; podobnie ma się rzecz z „fotogeniką wyborczą”, gdzie mamy do czynienia z manipulacją za pomocą odpowiednio „ustawionej” fotografii kandydata). Barthes znakomicie potrafi odśłonić reguły funkcji perswazyjnej zawarte w podawanych publiczności informacjach codziennych, czasopismach (tak się składa, że pisma, o których tu mowa, istnieją już w wersji polskojęzycznej i często z taką samą dokładnością reprodukują — świadomie lub nie — fallocentryczny porządek świata, co widać choćby w publikowanych przez nie horoskopach) lub reklamach. Reklama, z którą mogliśmy się już oswoić w ciągu ubiegłego dziesięciolecia, czasem drażni (zwłaszcza ta nadawana w trakcie emisji jakiegoś filmu), czasem śmieszy banalnością, a czasem fascynuje jako przedmiot wręcz domagający się analizy semiotycznej. W książce Barthes'a są teksty, które śmieszą, ale są też takie, które głęboko poruszają, a nawet wstrząsają, jak ten o Gastonie Dominim¹⁴ i rzekomo popełnionej przez niego zbrodni, czy ten dotyczący procesu Gérarda Duprieza (człowieka, który zabił swoich rodziców bez jakiegokolwiek motywu i został skazany na śmierć po opartym na wielu sprzecznościach procesie).

U podstaw analiz Barthes'a, u podstaw jego myślenia o świecie tkwi jedno, najważniejsze przekonanie, które stale będzie mu towarzyszyć także w późniejszych pracach — to nie życie tworzy literaturę, ale literatura tworzy życie (jest to wyrażone wprost w *Przyjemności tekstu*, gdzie intertekst określony jest w ten sposób: „Oto czym jest inter-tekst: niemożliwością życia poza nieskończonym

¹⁴ Barthes odwołuje się do jednej z najbardziej kontrowersyjnych, roztrząsanych po dziś dzień spraw we francuskim sądownictwie. Gaston Dominici stanął w 1954 roku przed sądem za rzekome zabójstwo Jacka Drummonda (oficera angielskich służb specjalnych), jego żony i córki.

tekstem — czy będzie on Proustem, czy gazetą codzienną, czy ekranem telewizyjnym: książka tworzy sens, sens tworzy życie [...]”¹⁵), a więc książka — jego zdaniem — jest zawsze uprzednia wobec świata, wobec życia, wobec ludzkich działań i zachowań. Świadczą o tym liczne porównania sytuacji codziennych do literatury (jest to zresztą wyrażone *explicite* we wstępie do *Mitologii*), która wnika w tę codzienność niepostrzeżenie, a jej wzorce są często nieświadomie reprodukowane w rzeczywistości lub po prostu tę rzeczywistość kształtują. Problem ten jest najbardziej widoczny we wstrząsającym fragmencie *Mitologii*, poświęconym procesowi Gastona Dominicio. Znaczący jest zresztą tytuł tego fragmentu — *Dominici albo tryumf literatury*. Na sali sądowej tryumfuje literatura, nieświadomie przenikająca do umysłów tych, którzy sądzą i wydają wyrok:

Ta psychologia bowiem, w imię której możecie bez trudu stracić głowę, pochodzi w linii prostej z naszej tradycyjnej literatury, która w stylu mieszczańskim zwie się literaturą ludzkiego Dokumentu. W imię ludzkiego Dokumentu został skazany stary Dominici. Sprawiedliwość i literatura weszły w przymierze, wymieniły swoje wypróbowane techniki, odstawiając w ten sposób swą głęboką tożsamość, bezwstydnie kompromitując jedna drugą. Za sędziami na krzesłach kurulnych — pisarze (Giono, Salacrou). A na ławie prokuratorskiej, urząd? Nie — „nadzwyczajny gawędziarz”, obdarzony „nieodpartym intelektem” i „olśniewającym zapałem” (według szokujących pochwał prokuratora opublikowanych w „Le Monde”) ¹⁶.

Koncepcja tekstu w *Mitologiach* jest różna od tej, która pojawiła się w *Imperium znaków*, myślę jednak, że już w *Mitologiach* Barthes

¹⁵ R. Barthes: *Przyjemność tekstu*. Przeł. A. Lewańska. Warszawa 1997, s. 43.

¹⁶ R. Barthes: *Mitologie...*, s. 75–76.

odkrył, choć jeszcze problemu nie nazwał, to, co kilka lat później Julia Kristeva określiła mianem **intertekstualności**. To pojęcie, przypomnijmy, zostało wprowadzone przez Kristewą do obiegu literaturoznawczego w 1966 roku i odtąd rozpoczęła się jego prawdziwa kariera na polu teoretycznym. Kontekst intertekstualności jest jednym z podstawowych problemów ułatwiających zrozumienie takiej koncepcji tekstu, jaką zaprezentował Barthes. Sam autor *S/Z* operował często pojęciem intertekstu i tak go określał:

Z epistemologicznego punktu widzenia pojęcie intertekstu jest tym, co nadaje teorii tekstu wymiar społeczny: do tekstu trafia wszelaka mowa, zarówno epok minionych, jak i doby współczesnej, nie przez dającą się wykryć filiację czy świadome naśladownictwo, ale na zasadzie rozproszonego przenikania [*dissémination*], a więc w formie, która sprawia, iż tekst nie jest reprodukcją, ale produktywnością¹⁷.

Zestawmy ten cytat z jeszcze innym, zaczerpniętym z *Roland Barthes...*:

[...] l'intertext n'est pas forcément un champ d'influences; c'est plutôt une musique des figures, de métaphores, de pensées-mots [...] ¹⁸.

[[...] intertekst niekoniecznie musi być polem wpływów, jest raczej muzyką figur, metafor, słów-myśli [...]].

Kwestia intertekstualności zmieniła diametralnie spojrzenie na relacje podmiotowe w tekście literackim. Wraz z wprowadzeniem tego pojęcia zmieniło się także radykalnie spojrzenie na kwestię

¹⁷ R. Barthes: *Teoria Tekstu...*, s. 198.

¹⁸ R. Barthes: *Roland Barthes par Roland Barthes*. In: *I d e m: Oeuvres complètes...*, Vol. 4, s. 719.

autorstwa. Pisanie oparte na intertekstualności zmierza do wykluczenia intersubiektywności:

[...] tout texte — pisze Kristeva — se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage se lit, au moins, comme double¹⁹.

[[...] każdy tekst konstruuje się jako mozaika cytatów, każdy tekst jest absorpcją i transformacją innego tekstu. Miejsce pojęcia intersubiektywności zajmuje pojęcie intertekstualności, a język poetycki odczytuje się jako co najmniej podwójny].

Kiedy mowa jest o problemie autorstwa i autonomiczności dzieła literackiego, trzeba odwołać się do prac Michela Foucaulta, czy też samego Barthes'a. Pierwszy z nich w słynnym wystąpieniu pt. *Czym jest autor?*²⁰ usytuował autora w relacji przedmiotowej. Pytanie o autora jest pytaniem o przedmiot. Z punktu widzenia Foucaulta istotne są funkcje autora i jego status „ideologiczny”. Pytanie „kto mówi?” nie ma w ogóle żadnego większego znaczenia: „Co to za różnica, kto mówi?”²¹.

¹⁹ J. Kristeva: *Le mot, le dialogue et le roman*. In: E a d e m: *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris 1969, s. 146.

²⁰ M. Foucault: *What is an Author?* In: *Textual Strategies*. Ed. J.V. Harari. New York 1979, s. 141–160. Przekład polski: M. Foucault: *Kim jest autor?* Przeł. M.P. Markowski. W: M. Foucault: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*. Wybór i oprac. T. Komendant. Warszawa 1999, s. 199–219.

²¹ Według Foucaulta cztery najważniejsze i najwyrazistsze cechy funkcji autora są następujące:

- jest ona powiązana z systemem prawnym i instytucjonalnym, który obejmuje, wyznacza i artykułuje przestrzeń dyskursów;
- nie oddziałuje ona na przyszłość dyskursy w ten sam sposób, w tym samym czasie i we wszystkich typach cywilizacji;
- nie jest ona zdefiniowana przez spontaniczne przypisanie dyskursu jego wytwórcy, ale raczej przez serię specyficznych i złożonych operacji;

Zdaniem Foucaulta, autor nie jest nieokreślonym źródłem znaczeń wypełniających dzieło, ale jest pewną:

[...] functional principle by which, in our culture, one limits, excludes, and chooses; in short, by which one impedes the free circulation, the free manipulation, the free composition, decomposition, and recomposition of fiction.

[[...] funkcjonalną zasadą, dzięki której w naszej kulturze można ograniczać, wyłączać, wybierać, dzięki której można utrudniać swobodny obieg, swobodną manipulację, swobodne komponowanie, dekomponowanie i rekomponowanie fikcji].

— autor staje się dla niego

ideological figure by which one marks the manner in which we fear the proliferation of meaning²².

[figurą ideologiczną, za pomocą której można oznaczyć lęk przed proliferacją znaczenia].

Barthes umieszcza problem autora w metaforze jego śmierci, której przyczyny trzeba szukać w samym pisaniu, bo jest ono destrukcją wszelkiego głosu, wszelkiego źródła²³. Pisanie to fałsz, w którym ginie podmiot i wszelka tożsamość. Tam, gdzie zaczyna się pisanie, głos traci źródło, a autor wchodzi we własną śmierć. Współczesny tekst — zdaniem Barthes'a — nie da się już ująć w teologicznych kategoriach „komunikatu” Autora-Boga. Jest wie-

— nie odnosi się po prostu do rzeczywistej jednostki, skoro może spowodować powstanie wielu osobowości, wielu podmiotów-pozycji, które mogą zostać zajęte przez różne klasy jednostek. Ibidem, s. 160.

²² Ibidem, s. 159.

²³ R. Barthes: *Śmierć autora*. Przeł. M.P. Markowski. „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2, s. 247–251.

lowymiarową przestrzenią, w której łączą się z sobą różne pisanie, a żadne z nich nie jest oryginalne. Tekst

jest tkanką cytatów, pochodzących z nieskończonej ilości zakątków kultury²⁴.

W takiej koncepcji tekstu, jaką lansuje Barthes, autor stał się już zbędny. Ważniejszą rolę odgrywa w niej czytelnik. To właśnie czytelnik jest punktem, w którym skupia się zróżnicowanie tekstu powstałego z wielu pisań. To nie źródło stanowi o jedności tekstu, ale jego bezosobowe przeznaczenie, ponieważ

czytelnik jest człowiekiem bez historii, bez biografii, bez psychologii jest tylko **tym kimś**, kto zbiera w tym samym polu wszystkie ślady, z których powstał tekst napisany²⁵.

Biorąc pod uwagę pojęcie intertekstualności, można wskazać następujące cechy Tekstu (sam Barthes zapisuje to pojęcie wielką literą): jest to praktyka znacząca, a nie wytwór estetyczny; Tekst jest strukturoowaniem, a nie strukturą; nie jest obiektem, ale pracą i grą; nie jest zbiorem zamkniętych znaków, obdarzonym sensem, który ma być odnaleziony, ale pewną objętością przemieszczających się śladów; instancją Tekstu nie jest znaczenie, ale *signifiant*, pojmowane tak jak w semiotyce i w psychoanalizie; Tekst wykracza poza pojęcie „dzieła literackiego”²⁶.

Wymienione wyżej właściwości Tekstu stosują się znakomicie do *Imperium znaków*. Te reguły tekstowe zostały tu dokładnie spełnione. Sam tekst zapisany jest według reguły intertekstualności, o czym mogą świadczyć liczne ukryte i rozproszone po całym tekście *Imperium...* odwołania. Tak na przykład we wstępnym frag-

²⁴ Ibidem, s. 250.

²⁵ Ibidem, s. 251.

²⁶ Por. K. Kłosiński: *Poststrukturalizm — Problem tekstu*. W: *Szkolny słownik wiedzy o literaturze*. Red. R. Cudak, M. Pytasz. Katowice 2000, s. 360.

mencie tekstu zatytułowanym *Tam*, gdzie jest mowa o Japonii fantazmatycznej, znajdujemy odesłanie do *Voyage en Grande Garabagne* [*Podróż do Wielkiej Garabanii*] – a więc fikcyjnej krainy stworzonej przez Henri Michaux. Od momentu pojawienia się tego odwołania obydwie teksty zaczynają z sobą grać, współistnieć, wzajemnie na siebie oddziaływać i współtworzyć. Tak samo ma się rzecz z „gałęzią salzburską”, która odsyła do *O miłości* Stendhala (rozdział *Gałąź Salzburska* mówi tam o krystalizacji uczuć), czy też z odesłaniem do *Les Indes Noires* [*Czarne Indie*] – powieści Juliusza Verne’a o życiu górników w dziewiętnastowiecznej Anglii, powieści, która wprowadza do tekstu Barthes’a ogromną sieć relacji intertekstualnych. Dodatkowo jeszcze na samym początku tekstu, do fragmentu zatytułowanego *Nieznany język*, dodał autor rysunek z japońskim pismem, który opisał w następujący sposób: *Deszcz, Nasienie, Rozsiewanie, Wątek, Tkanina, Tekst, Pismo*. Fragment ten brzmi jednoznacznie w kontekście tego, co już napisałem. Barthes zaznacza wyraźnie we wstępie do *Imperium...*, że:

Tekst nie „komentuje” obrazów. Obrazy nie „ilustrują” tekstu: każdy z nich był dla mnie jedynie punktem wyjścia, swego rodzaju wizualnym rozmigotaniem, analogicznym do tej *zatruty sensu*, którą Zen nazywa *satori*; splot tekstów i obrazów ma zapewnić obieg, wymianę takich *signifiants*, jak ciało, twarz, pismo, i odczytywać w niej odwrót znaków²⁷.

Owe obrazy i tekst stanowią integralną całość. Tekst znajdujący się przy tych obrazach jest tekstem osobnym, dopełniającym tekst główny, biorącym jakby na swoje barki odpowiedzialność za pole metatekstowe. Wydaje się, że to właśnie ten fragmentaryczny, jakby poszarpany i niejednorodny tekst jest nośnikiem metatekstu i w swoisty sposób podpowiada, jak należy czytać tekst główny *Imperium znaków*.

²⁷ R. Barthes: *Imperium znaków...*, s. 45.

Na koniec wróćmy raz jeszcze do kwestii rytmu, którą już poruszyłem i do której nawiązał również Jacques Derrida we wspomnianym przeze mnie wcześniej artykule. Otóż Derridzie udało się wydobyć jedną z ważniejszych, moim zdaniem, cech Barthes'owskiego pisania. Oto fragment tekstu Derridy:

Il faudrait revenir à la „scansion” du *studium* par un *punctum* qui ne lui est pas opposé même s'il reste tout autre, qui vient le doubler, se lier à lui, composer avec lui. Je pense maintenant à une composition en contrepoint, à toutes les formes savantes du contrepoint et de la polyphonie, à la fugue²⁸.

[Raz jeszcze trzeba wrócić do „skandowania” *studium* przez *punctum*, które nie jest wobec tego pierwszego przeciwstawne, nawet jeśli jest zupełnie inne, które to pierwsze dubluje, wiąże się z nim i wraz z nim się komponuje. Myślę o kompozycji opartej na kontrapunkcie, o wszystkich wyszukanych formach kontrapunktu i polifonii, o fudze].

W takim ujęciu kompozycja tekstu byłaby zbliżona do kompozycji muzycznej. Jest to dosyć odległe przemieszczenie metaforyczne, ale przecież po części słuszne i w końcu potwierdzone przez samego Barthes'a. Odwołajmy się w tym miejscu raz jeszcze do cytowanego wcześniej *Kręgu fragmentów*:

Le fragment a son idéal: une haute condensation, non de pensée, ou de sagesse, ou de vérité (comme dans la Maxime), mais de musique: au „développement”, s'opposerait le „ton”, quelque chose d'articulé et de chanté, une diction: là devrait régner le *timbre*. *Pièces brèves* de Webern: pas de cadence: quelle souveraineté il met à *tourner court*!

CF, s. 671

²⁸ J. Derrida: *Les morts de Roland Barthes...*, s. 275.

[Fragment ma swój ideał: wysoka kondensacja nie tyle myśli lub mądrości, lub prawdy (jak w jakiejś Maksymie), ile muzyki: w ten sposób „rozwinieciu” przeciwstawiałby się „ton”, coś artykułowanego i śpiewanego, dykcja: powinien tu panować *tembr*. *Krótkie utwory* Weberna: bez kadencji: jakąż niezależność wkłada on w *krótkotrwałość!*].

Także ten cytat, a można by ich przytoczyć znacznie więcej, zdaje się potwierdzać regułę Barthes'owskiego pisania, sprowadzającą się właśnie do fragmentu. To pisanie narzuca czytelnikowi również sposób czytania i uprawnia go w szczególny sposób do zastosowania mikrolektury, która, co prawda, nigdy nie jest do końca wyczerpująca, ale jednocześnie może okazać się skuteczna.

Roland Barthes — lektury obrazów

Literatura zajmuje w twórczości Rolanda Barthes'a miejsce centralne i uprzywilejowane, ale obok pism w całości jej poświęconych znajdujemy w jego dziele cały szereg rozproszonych tekstów dotyczących teatru, filmu, muzyki i malarstwa. Malarstwo, a raczej rysunek, łączyło się z personalnym doświadczeniem Barthes'a, który lubił rysować i pozostawił po sobie wiele prac określanych przez niego „kolorażami” (napisał nawet na ten temat krótki szkic pt. *Le degré zéro du coloriage* [*Poziom zero kolorażu*]¹ — „koloraż” to coś pomiędzy rysunkiem, obrazem, graffiti i pismem). Jego rysunki nigdy nie były tworzone z myślą o ich wystawianiu (prezentacja wybranych „koloraży” miała miejsce w ramach ekspozycji poświęconej Barthes'owi w paryskim Centre Georges Pompidou 27 listopada 2002–10 marca 2003). Wybrane „koloraże” znajdują się w *Roland Barthes par Roland Barthes* (edycja Seuil. Paryż 1975, w serii Écrivains de Toujours), a także w *R/B* — katalogu wystawy z Centre Pompidou².

Wśród szkiców na temat malarstwa i szerzej: obrazu, są teksty rozmaite, poczynawszy od teoretycznych, np. *Retoryka obrazu*, *Trzeci sens*; są też szkice poświęcone wybranym malarzom: Erté, Arcimboldo, *Sémiographie d'André Masson*, *Réquichot et son corps*, *Cy Twombly*

¹ R. Barthes: *Le degré zéro du coloriage*. In: Idem: *Oeuvres complètes*. Vol. 5. Paris 2002, s. 453.

² *R/B. Roland Barthes*. Réd. M. Alphant, N. Léger. Paris 2002.

czy kapitalny esej o pop-arcie zatytułowany *Cette vieille chose art...* Większość esejów poruszających kwestie sztuki weszła do *L'Obvie et l'obtus*³, a późniejsze *Dzieła zebrane* pozwoliły czytelnikom Barthes'a zapoznać się także z innymi jego pracami na ten temat.

Czytając i analizując Barthes'owskie szkice o sztuce (ale i te o muzyce), można dojść do wniosku, że są one pisane w ścisłym związku z jego refleksją na temat literatury, a właściwie: na temat języka oraz współzależności pomiędzy znakami naturalnymi i sztucznymi. Dzieje się tu tak, jakby te pisma nawzajem się dopełniały, jakby stanowiły nierozzerwalną jedność.

Aby w skrócie omówić główne zagadnienia wyłaniające się z Barthes'a pism o sztuce i obrazie, trzeba, jak myślę, wyjść od pytania postawionego przezeń wiele lat temu przy okazji omówienia w „La Quinzaine Littéraire” (1969 rok) książki Jean-Louisa Schefera *Scénographie d'un tableau* [*Scenografia obrazu*]⁴. Myślę tu o niewielkim tekście, o pozornie niewiele znaczącej recenzji, która jednak otwiera cały szereg istotnych pól problemowych⁵. Można by podjąć próbę odświeżenia tego pytania, podjąć na nowo tę problematykę – czy malarstwo jest językiem⁶? Odpowiedź na to pytanie jest szczególnie trudna, bo nie da się tak łatwo stworzyć leksyki czy gramatyki ogólnej malarstwa, wskazać *signifié* i *signifiant* jakiegoś obrazu ani usystematyzować reguł ich substytucji i kombinacji; sztuki, jak słusznie mówi Barthes, nie da się zredukować

³ R. Barthes: *L'Obvie et l'obtus*. Paris 1982.

⁴ J.-L. Schefer: *Scénographie d'un tableau*. Paris 1969. Schefer podejmuje tu analizę obrazu Paris Bordone'a *Partia szachów*. Obraz, zgodnie z terminologią Hjelmsleva, zostaje tu umieszczony w obrębie systemu, który wspiera tekst. Autor tropi zawarte w nim *signifiants*. *Partia szachów* potraktowana jest przez Schefera nie jako portret przedstawiający dwóch graczy, ale jako portret obrazu, do czego uprawnia go zachwianie proporcji, sprawiające, że obraz staje się ruchomą przestrzenią.

⁵ Warto w tym miejscu zaznaczyć fakt, że książka Schefera została włączona do bibliografii napisanej przez Barthes'a w 1973 roku *Teorii Tekstu* – R. Barthes: *Teoria Tekstu*. Przeł. A. Milecki. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Red. H. Markiewicz. T. 4. Cz. 2. Kraków 1992, s. 207.

⁶ R. Barthes: *La peinture est-elle un langage?* In: *Idem: Oeuvres complètes*. Vol. 3. Paris 2002, s. 97–99.

do systemu, system jest wrogiem sztuki i wszelkiej artystycznej działalności człowieka. Nie ma systemu w dziełach — system istnieje raczej w umyśle analityka, badacza, krytyka — to oni wynajdują systemy i przypisują je dziełom. Ta uwaga Barthes'a znalazła potwierdzenie w napisanym kilka lat później systemowym opisie dzieł Arcimbolda — systemowym w tym sensie, że dzieło malarza podporządkowane zostało, jak to zobaczymy nieco dalej, systemowi języka, a ściślej mówiąc: systemowi figur retorycznych, które, jak pokazał badacz w analizie, wielokrotnie powtarzają się w jego obrazach.

Układ znaczący obrazu może być opisywany zgodnie z porządkiem dwóch podstawowych operacji językowych, którymi są metafora i metonimia (taki jest zresztą punkt wyjścia Barthes'a analizującego obrazy Arcimbolda, o czym szerzej za chwilę).

Lacanista Guy Rosolato opiera swój wywód dotyczący układu znaczącego obrazu właśnie na metaforze i metonimii⁷. Zgodnie z porządkiem tych dwóch operacji językowych, w obrazie istnieją dwa różne aspekty strukturalizacji, dwa różne tryby znaczenia. Metonimia tworzy łańcuch znaczący oparty na śladach, rytmach, przedmiotach reprezentowanych i znakach reprezentujących. Z kolei porządek metaforyczny obejmuje swoim zakresem znaki niereprezentacyjne (niewyraźne kształty, przedmioty wyobrażeniowe, trudne do zdefiniowania, stanowiące *signifiants* jakiegoś pisanego) i symbolizację (obejmuje ona znaki reprezentacyjne lub przedmioty reprezentowane, które są rozpoznawalne pojedynczo, a zgrupowane, połączone tworzą coś zagadkowego).

Szkic Barthes'a o malarstwie Arcimbolda, zatytułowany *Arcimboldo ou Rhétoriqueur et magicien* [*Arcimboldo albo Retor i czarodziej*]⁸, jest rzeczywiście interesujący, ale też do pewnego stopnia uwodzielecki.

⁷ G. Rosolato: *Organisation signifiante du tableau*. In: *Idem: Essais sur le symbolique*. Paris 1996, s. 158–171.

⁸ R. Barthes: *Arcimboldo ou Rhétoriqueur et magicien*. In: *Idem: Oeuvres complètes...*, Vol. 5, s. 493–511.

Barthes dokonuje lektury wieloplanowej, częściowo powiązanej z szerokimi kontekstami historycznymi, z innej strony – z językoznawstwem, retoryką, a także psychoanalizą. Jeśli na obrazach Arcimbolda widać głowy – odpychające, porażone chorobą, zraczałe, monstrialne – to istnieje kilka różnych wyjaśnień tego zjawiska. Habsburgowie – patroni malarza – posiadali gabinet sztuki i osobliwości (*Kunst- und Wunderkammer*), w którym zbierano dziwne przedmioty. Barthes przypomina też, że w czasach Arcimbolda w Europie cieszyły się dużą popularnością indyjskie miniatury przedstawiające fantastyczne zwierzęta, których ciała były mozaiką połączonych form ludzkich i zwierzęcych: muzycy, myśliwi, kochankowie, lisy, lwy, małpy, zające; każde w ten sposób skomponowane zwierzę figurowało jako symultaniczne przemieszczenie kolejnych wcieleń, co wiązało się zapewne z hinduską doktryną o wewnętrznej jedności bytów. Poza tym o monstrialności głów z obrazów Arcimbolda świadczyć ma też zasadnicza cecha przedmiotów, z których są one skomponowane – tą cechą jest gnilność.

Całość wyводу Barthes'a opiera się na prostej tezie, głoszącej, że w obrazach Arcimbolda jest ukryty szyfr językowy. Tezę podpie-ra dodatkowo wypowiedź przyjaciela malarza, Comaniniego, który dostrzegał w kompozycjach portretowych Arcimbolda związek z emblematami. Związek obrazu z językiem jest tu zasadniczym punktem wyjścia, obraz nie mógłby właściwie istnieć bez języka, ponieważ w każdym akcie percepcji podlega opisowi, poddawany jest odszyfrowywaniu, obraz staje się i urzeczywistnia się poprzez język.

Arcimboldo – jak to pokazuje Barthes – wykorzystuje „osobliwości” języka, opiera się na synonimii i homonimii, np. w *Jesieni* oko zostaje utworzone ze śliwki (*prune*), która staje się żrenicą (*prunelle*) – malarz postępuje jak barokowy poeta, bo jest to przecież *figura etymologica*. Podstawy malarstwa Arcimbolda są językowe, a jego wyobrażenia – poetycka, ponieważ nie tworzy znaków, ale je kombinuje, permutuje, co ostatecznie czyni z malarza rzemieślnika słowa.

Język jest ustrukturuwany w taki sposób, że daną wypowiedź można podzielić na słowa, a słowa na dźwięki. Te dwa sposoby artykulacji różnią się od siebie w sposób zasadniczy, pierwszy z nich wytwarza słowa, które są obciążone sensem, a drugi wytwarza jednostki nieznaczące (fonemy, które nie oznaczają niczego). Tej właściwej językowi konstrukcji w żaden sposób nie da się przenieść na sztuki wizualne. Umowną „wypowiedź” jakiegoś obrazu można rozbić na formy (linie, kreski, punkty), ale te formy nigdy nie znaczą samodzielnie, a zawsze tylko w całości swego zbioru.

Arcimboldo przekształca, jak twierdzi Barthes, swoje malarstwo w język i nadaje mu podwójną artykulację. Głowa Kalwina zostaje rozłożona na formy, które są przedmiotami nazywalnymi — inaczej mówiąc: słowami (szkielet kurczaka, rybi ogon) — te przedmioty same dekomponują się w formy, które nic nie znaczą — można tu zatem zauważyć podwójny układ słów i dźwięków, proces znaczenia dokonuje się na dwóch poziomach.

Obrazy Arcimbolda są — jak wykazał Barthes — oparte na retoryce, układają się w całe ciągi figur retorycznych. Płótno malarza staje się jakby „laboratorium tropów”: muszla ma być uchem — to oparta na podobieństwie metafora; stos ryb ma być *Wodą* (w której one żyją) — to zaś oczywista metonimia oparta na przyległości. Ogień jest płomienistą głową — to alegoria. Wyliczenie owoców: brzoskwiń, śliwek, czereśni, malin, także ziół dokonuje się, aby zasugerować *Lato* — to aluzja. Ryba zostaje powtórzona po to, aby artysta mógł z niej stworzyć nos lub usta — to antanakraza (powtórzenie słowa w zmienionym znaczeniu).

W obrazach Arcimbolda dostrzegalny jest wyraźnie szyfr — jeśli pojawiają się na nich warzywa, zwierzęta, owoce, to mają one zawsze jakiś dodatkowy, suplementarny sens. Barthes dostrzega w tych obrazach pewną uogólnioną metaforyzację opartą na analogii, płatki kwiatów oznaczają zęby, figa — usta itd. Układ tych figur jest przy tym niezwykle harmonijny, naturalny.

Ostatecznie Barthes dochodzi w swoich analizach do wniosku, że w pojedynczym obrazie ukryte są trzy sensory:

[...] dwa pierwsze są, jeśli tak można powiedzieć, denotowane, bo aby się wytworzyć, implikują one jedynie pracę mojej percepcji, która artykułuje się natychmiast w leksyce (sens denotowany jakiegoś słowa jest sensem danym przez słownik i słownik wystarczy, abym mógł coś przeczytać zgodnie z poziomem mojej percepcji – tu ryby, tam zaś głowa). Trzeci sens jest zupełnie odmienny – jest to sens alegoryczny, abym mógł odczytać głowę *Lata* lub Kalwina, potrzebna mi jest kultura inna niż słownikowa, potrzebna mi jest kultura metonimiczna, która sprawia, że wiązę z Latem takie a nie inne owoce. [...] w ten sposób słownik zastępujemy sensami kulturowymi, asocjacjami idei, encyklopedią otrzymanych idei, wchodzimy w nieskończone pole konotacji. Konotacje Arcimbolda są proste, są to stereotypy. Jednak konotacja uruchamia pewien proces sensu; dzięki sensowi alegorycznemu możliwe są inne sensory, już nie „kulturowe”, ale takie, które wyłaniają się z ruchów (przyciąganie lub odpychanie) ciała. Poza percepcją i znaczeniem (które samo jest leksykalne lub kulturowe) rozwija się cały świat *wartości*: przed skomponowaną przez Arcimbolda głową mogę powiedzieć, że teraz nie tylko: *czytam, zgaduję, odkrywam, rozumiem*, ale też: *podoba mi się, nie podoba mi się*. Wkracza do gry niepewność, lęk, śmiech, pożądanie, etc.⁹

Pozostawmy systemową analizę obrazów Arcimbolda i powróćmy do pytania sformułowanego w tytule wspomnianej wcześniej recenzji. To pytanie zostaje przez Barthes'a rozwinięte i zmodyfikowane, w wyniku tego otrzymujemy następującą jego wersję: jaki istnieje związek pomiędzy obrazem i językiem, który służy nam do przeczytania obrazu, tzn. do jego napisania? Czy tym związkiem nie jest sam obraz?

⁹ Ibidem, s. 507–508.

Barthes'owi nie chodzi w ogóle o ograniczenie pisania obrazu do krytyki malarstwa. Obraz — jak słusznie mówi autor *La chambre claire* — istnieje zawsze w opowiadaniu. Specyfiką obrazów jest przecież to, że wymuszają one na widzu narrację prowadzoną z reguły w czasie teraźniejszym, co w efekcie staje się podstawą zabiegu unaocznienia, ale i uobecnienia.

W obrazie nie zawiera się żadna struktura aprioryczna, natomiast są weń wpisane struktury tekstowe, a sam obraz jest ich systemem. Wypada się zatem zgodzić ze stwierdzeniem Barthes'a, że

opis, z którego składa się obraz, może być postrzegany jako neutralny, literalny, denotowany stan języka, a nie jako efekt pracy mitu — obraz nie jest ani przedmiotem rzeczywistym ani przedmiotem wyobrażeniowym¹⁰.

Tożsamość przedstawień obrazu można porównać do *signifié* podlegającego nieustannemu przemieszczaniu (ponieważ jest ona tylko następstwem nazw, jak w słowniku). Toteż analiza nigdy się nie kończy i nie wyczerpuje, a wynikająca stąd nieskończoność języka tworzy system obrazu. Obraz nie jest prostym wyrażeniem jakiegoś kodu, ale raczej wariacją pracy kodyfikacji, nie układu gotowych, uporządkowanych systemów, ale te systemy generuje. W takim ujęciu miejsce krytyka czy pisarza mówiącego o malarstwie zajmuje — jak powiada Barthes — **gramatograf**, który pisze pisanie obrazu¹¹.

Postulat Barthes'a polega na radykalnym odrzuceniu tzw. badań interdyscyplinarnych. Argumentacja tego postulatu opiera się na — moim zdaniem, nie do końca słusznym — przekonaniu, że nie można przykładać narzędzi językoznawstwa do obrazu, połączyć semiologii z historią sztuki.

¹⁰ R. Barthes: *La peinture est-elle un langage?* In: *I d e m: Oeuvres complètes...*, Vol. 3, s. 98.

¹¹ *Ibidem*, s. 99.

Chodzi o to — powiada Barthes — aby znieść dystans (cenzurę), który instytucjonalnie dzieli obraz i tekst. Odrzucić krytykę i estetykę, a na jej miejsce stworzyć uogólnioną „ergografię” — tekst jako praca, praca jako tekst¹².

Inną intrygującą analizę zawiera szkic poświęcony André Massonowi — *Sémiographie d'André Masson* [*Semiografia André Massona*]¹³. Punktem wyjścia jest twierdzenie, że Masson uprawia nowoczesną teorię tekstu. Malarz ustanawia intertekst, przemieszczając się pomiędzy co najmniej dwoma tekstami: pierwszy z nich to tekst samego Massona (tekst jego praktyk, gestów, instrumentów), drugi — to tekst ideografii chińskiej (tekst zlokalizowanej kultury). Dzieło Massona przemieszcza się w przestrzeni kulturowej, która jest otwarta, bez granic, bez jakichkolwiek ograniczeń, bez hierarchii — Barthes wskazuje obecne w malarstwie Massona pastisz, plagiat, wszelkie formy kopii, które dyskredytuje sztuka mieszczańska.

Masson — określany przez Barthes'a mianem „semiografa” — wytwarza nieczytelność, odrywa popęd pisanie od wyobrażeń o komunikacji (od czytelności). Tekst zmierza w tę samą stronę. Podczas gdy tekst pisany opiera się na substancji znaczącej (słowa), semiografia Massona, wychodząca od praktyki nie-znaczącej (malarstwo) dopełnia utopijność Tekstu.

Semiografia Massona wskazuje, zdaniem Barthes'a, na rzecz zasadniczej wagi dla nowoczesnej teorii tekstu (szkic o Massonie powstał w 1973 roku — przypomnijmy, że w tym samym roku ukazała się *Encyclopaedia Universalis* z hasłem Barthes'a *Teoria Tekstu*) — pisanie nie można zredukować do czystej funkcji komunikacyjnej.

¹² Ibidem.

¹³ R. Barthes: *Sémiographie d'André Masson*. In: I d e m: *Oeuvres complètes*. Vol. 4. Paris 2002, s. 345–347.

Obraz byłby zatem tekstem do przeczytania i napisania — zaznaczmy przy tym, że formuła „obraz jako tekst” ma do pewnego stopnia charakter umowny, konwencjonalny. W jaki sposób czytać taki tekst, jakim jest obraz, w perspektywie „uogólnionej ergografii”, której stworzenia domaga się Barthes? Myślę, że przeczytanie i napisanie obrazu bez szerokich kontekstów, których dostarczają między innymi historia i krytyka sztuki, jest wybiórcze. Oderwanie obrazu od historii prowadzi do częściowego wypaczenia ukrytych w nim sensów. Jednak nie można od pisarza wymagać doskonałej orientacji w historii sztuki, pisarz nie jest do tego w żaden sposób zobligowany. Obraz jako tekst stanowi dlań często rodzaj „wizualnego zaszczepienia”, z którego rodzą się i wyłaniają stopniowo sensory utworu literackiego.

Jakie są konsekwencje metodologiczne Barthes’owskich rozważań o obrazie? Relacje pomiędzy obrazami i tekstami literackimi trzeba by, moim zdaniem, umieścić przede wszystkim w kontekście intertekstualności rozumianej jako wyznacznik każdego tekstu, wyznacznik, którego nie da się zredukować jedynie do kwestii źródeł i wpływów. W świetle tej relacji obraz mógłby funkcjonować jako intertekst danego tekstu literackiego lub jako interpretant (jeśli wzięlibyśmy pod uwagę perspektywę semiotycznych badań intertekstualnych opartych na modelu znaku stworzonym przez Charlesa Sandersa Peirce’a¹⁴), który ułatwia rozszyfrowywanie znaczeń zawartych w danym tekście.

Postępując dalej śladem poszukiwań wyznaczonych przez Barthes’a, trzeba by też dokonać znaczącego przesunięcia badań w stronę semiotyki, która byłaby rozbita na trzy zasadnicze pola.

Po pierwsze, lektura winna się rozpoczynać na poziomie informacji, jakie niesie z sobą tekst. Wówczas interesuje nas to, co tekst ma do zakomunikowania. W takim ujęciu intertekstualna lektura utworu odwołującego się do jakiegoś obrazu musiałaby

¹⁴ Problematykę tę omówiłem szeroko w moim tekście *Obraz jako interpretant na przykładzie polskiej poezji współczesnej*. „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 2, s. 127–148.

podlegać podwójnej operacji — dekontekstualizacji i rekontekstualizacji. Dekontekstualizacja polegałaby na wyprowadzeniu obrazu z kontekstu utworu, który się do niego odwołuje, i umieszczeniu go w kontekście rodzimym (pomagają tu analizy i interpretacje obrazu dokonane przez historyków i krytyków sztuki). Rekontekstualizacja zaś musiałaby polegać na umieszczeniu obrazu w kontekście deszyfrowanego utworu wraz z całym bagażem danych, które mogą, ale czasami nie muszą, być pomocne w interpretacji.

Po drugie, interesuje nas intencjonalny sens symboliczny, a więc to, co autor chciał poprzez określoną symbolikę wypowiedzieć. Zatem poszukujemy w tym polu sensu, który nastawiony jest na adresata komunikatu, na podmiot lektury.

Po trzecie, poza semiotyką komunikacji i semiotyką analizującą znaczenia symboliczne jest jeszcze semiotyka, której przedmiotem jest trzeci, najbardziej złożony i jednocześnie najbardziej intrygujący sens — jak nazwałby go Barthes — sens *obtus*¹⁵. Problem tego sensu zaczyna się już na poziomie przekładu słowa *obtus*, którego znaczenie trzeba by oddać w języku polskim jako „rozwarty” (jak mówi się w geometrii o kącie). Jest to sens wyłaniający się z danego obrazu lub tekstu jako sens dodatkowy, suplementarny, sens ujawniający się w trakcie lektury w formie „nadwyżki”. Ten „trzeci sens” wykracza poza kulturę, wiedzę i informację, zatem wykracza poza komunikat i otwiera się na nieskończoność języka. Sens *obtus* jest jak *signifiant* bez *signifié* — i właśnie dlatego staje się niezwykle trudny do określenia; jest on zawarty w akcie interlokucji, a jednocześnie znajduje się na zewnątrz języka artykułowanego. W sposób szczególny utrudnia wytworzenie metajęzyka, jest bowiem nieciągły, obojętny na historię i sens intencjonalny. Sens *obtus* sprawia, że lektura zostaje zawieszona pomiędzy obrazem

¹⁵ R. Barthes: *Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein*. In: *Idem: Oeuvres complètes...*, Vol. 3, s. 485–506. Przekład polski: R. Barthes: *Trzeci sens*. Przeł. R. Wyborski. „Kino” 1971, nr 11, s. 37–41.

a opisem, pomiędzy definicją a przybliżeniem¹⁶. Zatem ów „trzeci sens” wiązałby się z wielokrotnie już przywoływanym pojęciem *signifiante*, a więc znaczącości, które zostało zapożyczone do prac literaturoznawczych z psychoanalizy Lacanowskiej.

Jeśli podejmuje się problematykę „trzeciego sensu” i znaczącości, wówczas ewidentnie trzeba nastawić się na konieczność zmian w rozumieniu pojęcia podmiotu. Jedność kartezjańskiego podmiotu przestaje być wystarczająca, podobnie jak przestaje być wystarczający klasyczny schemat komunikatu językowego: nadawca — kanał — odbiorca. Znaczącość jawi się jako proces, w trakcie którego podmiot tekstu wymyka się logice zgodnej z *ego-cogito* i dekonstruuje się; jest przeciwna znaczeniu i nie można jej zredukować do komunikacji, reprezentacji czy ekspresji. Podmiot pisarza lub czytelnika zostaje przez znaczącość umieszczony w tekście jako „zatrata” (Barthes’a — *perte*) i to właśnie z tego wynika możliwość powiązania znaczącości ze zmysłową przyjemnością lektury.

W jaki sposób objaśnić złożoną i nadzwyczaj delikatną materię „trzeciego sensu”? Aby to uczynić, można by odwołać się do twórczości Adama Zagajewskiego, zwłaszcza zaś do tych jego utworów, które wiążą się z obrazami i które w bardzo szczególny sposób z nich się wyłaniają.

Zagajewski należy do poetów chętnie odwołujących się do malarstwa. Wystarczy przytoczyć w tym miejscu tytuły wybranych jego wierszy: *Rembrandt: Medytujący filozof* z tomu *Jechać do Lwowa*, *Morandi* z tomu *Płótno*, *Malarze Holandii* czy *Degas: Pracownia kapelusznicza* z tomu *Ziemia ognista*. Występujące w jego wierszach obrazy funkcjonują w nich na interesujących zasadach, które chciałbym poddać szerszej analizie. Problem ten był już zresztą podejmowany przez krytyków literackich, często w formie mniej lub bardziej udanych prób domagających się zdecydowanie polemicznego nastawienia.

¹⁶ Ibidem, s. 500.

Kilka lat temu Jarosław Klejnocki¹⁷ dokonał interesującej lektury *Dziewczynki Vermeera* za pomocą narzędzi podsuniętych przez Roland Barthes'a w jego znakomitym studium *La chambre claire*¹⁸, dotyczącym fotografii. Postępowanie Klejnockiego jest jednak na tyle nieuzasadnione, że trzeba mu poświęcić trochę więcej miejsca. Jednocześnie polemika ta pozwoli nam wskazać na istotny aspekt obecności obrazów w dziele Zagajewskiego.

Referencje do obrazów Vermeera (jak się wydaje, szczególnie uprzywilejowanych przez poetę: „[...] Vermeer maluje / szaty i światło, którego nie ubywa” — czytamy w wierszu *W drzewach* z tomu *Jechać do Lwowa*; w tym samym tomie zawarty jest wiersz *Widok Delft* oraz *Bezdomny Nowy Jork*, którego fragment jednoznacznie wskazuje płaszczyznę odniesienia „Obraz Vermeera, »Lekcja muzyki«, / staje się soczewką, niebieskim / okiem, które spogląda na miasto / z czułością”) na tym się nie kończą. Oto jeszcze jeden przykład, który wybieram na potrzeby tego rozdziału celowo, o czym szerzej za chwilę. Przypomnijmy w tym miejscu intrygujący wiersz autora *Ziemi ognistej*:

Dziewczynka Vermeera, teraz sławna,
patrzy na mnie. Perła patrzy na mnie.
Dziewczynka Vermeera ma usta
czerwone, wilgotne i błyszczące.

Dziewczyńko Vermeera, perło,
niebieski turbanie: jesteś światłem,
a ja jestem zrobiony z cienia.
Światło patrzy na cień z wyższością,
wrozumiale, może z żalem¹⁹.

¹⁷ J. Klejnocki: *Bez Utopii? Rzecz o poezji Adama Zagajewskiego*. Wałbrzych 2002. Przy dalszych odniesieniach do pracy Klejnockiego podaję w nawiasach numery stron.

¹⁸ Istnieje polski przekład książki Barthes'a dokonany przez Jacka Trzaskę: R. Barthes: *Światło obrazu*. Warszawa 1995. Tytuł polskiej edycji tej książki wydaje się jednak nieco kontrowersyjny, toteż pozostaję przy wersji francuskiej.

¹⁹ A. Zagajewski: *Ziemia ognista*. Poznań 1994, s. 32.

Jeden z rozdziałów wspomnianej wcześniej pracy Klejnockiego zatytułowany *W korytarzach płaczu* poświęcony jest między innymi powiązaniom poezji autora *Płótna* ze sztukami plastycznymi. Znajdujemy tu wiele inspirujących myśli, ale są i fragmenty, z którymi trudno jest się pogodzić. Przede wszystkim Klejnocki mówi o ekfrazie w ujęciu tradycyjnym — wiąże ją z natchnieniem i inspiracją. Autor nie zauważył faktu, że od kilkunastu lat problematyka ekfrastyczna jest jednym z najważniejszych pól zainteresowań współczesnego literaturoznawstwa, które ma już niewiele wspólnego z tradycyjnym ujęciem zjawiska ekfrazy, bo koncentruje się przecież na zagadnieniach reprezentacji, *mimesis*, relacji pomiędzy znakami naturalnymi i sztucznymi. Jeśli mówimy dziś o poezji Zagajewskiego i jej związkach ze sztukami, to trudno tej problematyki nie dostrzec — myślę zwłaszcza o kwestiach reprezentacji.

Kiedy Klejnocki analizuje wiersz *Dziewczynka Vermeera*, powołuje się na wspomnianą już rozprawę Rolanda Barthes'a *La chambre claire*, a zwłaszcza na wprowadzone przez badacza rozróżnienie *studium* — *punctum*. Takie postępowanie może się wydać po części uzasadnione, tym bardziej że obrazy Vermeera często porównywano do fotografii, a co więcej, historycy sztuki wskazują na fakt, że malarz mógł się posługiwać *camera obscura*. John Nash zaznacza jednak, że nawet jeśli Vermeer używał *camera obscura*, to „nie zabiegał on o efekty, które dziś nazwalibyśmy prekursorskimi w stosunku do fotografii”²⁰. *Dziewczynkę z kolczykiem z perły* (to jest właściwy tytuł obrazu wiszącego w galerii Mauritshuis w Hadze, do którego odnosi się wiersz) trudno zaliczyć zresztą do obrazów stanowiących przykład malarstwa szczegółu, przynajmniej nie w takim samym stopniu, jak *Koronczarkę* czy *Kobietę piszącą list*.

Klejnocki w swojej analizie wspomnianej wiersza próbuje patrzeć na obraz Vermeera tak, jakby to zrobił sam poeta. Takie postępowanie jest w pełni uzasadnione, perła z obrazu Vermeera staje się bowiem dla poety takim właśnie *punctum*. Klejnocki szuka więc *punctum*, którym w jego przekonaniu ma być pojawiająca się

²⁰ J. Nash: *Vermeer*. Przeł. H. Andrzejewska. Warszawa 1998, s. 31, por. też inne strony w pracy.

w obrazie pęta, ale w istocie pozostaje na poziomie *studium*, ta sama pęta staje się bowiem dlań symbolem osadzonym głęboko w tradycji i kulturze (symbolika pęty jest tu rozczytana za pomocą nadmiernej ilości znaczeń zaczerpniętych z *Leksykonu symboli Herdera* — czy te wszystkie wymienione przez autora znaczenia pęty mają się zawierać w obrazie Vermeera?). Rzecz w tym, że w oglądzie zdjęć według Barthes'a *studium* — jak sam to napisał Klejnocki — „to kulturowa lektura zdjęcia, bazująca na wiedzy osoby, która je ogląda” (s. 168). Z kolei *punctum* ma budzić niepokój, drażnić, angażować do lektury ciało wraz ze wszystkimi czynnikami właściwymi samemu patrzącemu podmiotowi, które są pozakulturowe. *Punctum* (ukłucie, dziurka, plamka, a zarazem przypadek, który „punktuje” widza) wiąże się ze wspomnianym wcześniej „trzecim sensem” i pochodzi nie tyle z porządku *I like*, ile z porządku *I love* (to wyrażenie trzeba by przełożyć w tym miejscu jako „uwielbiam”, ponieważ „kocham” niewystarczająco oddaje rozbudzone w widzu pożądanie)²¹.

Takie podejście w lekturach „wierszy z obrazami” Zagajewskiego jest oczywiście możliwe, ale trzeba bardzo uważnie przyjrzeć się nie tylko tekstom poetyckim autora *Ziemi ognistej*, ale też jego tekstom prozatorskim. Jeśli chcemy podjąć kwestię „trzeciego sensu”, wówczas zmuszeni jesteśmy dokonać krótkiej analizy fragmentu tego oto tekstu:

Trafiłem wtedy do muzeum, Frick Collection, i tam, przed obrazem Vermeera, *Lekcja muzyki*, poczułem, jak rzeczywistość, nagle, w jednym momencie, zatrzymała się, zastygła w harmonijnym bezruchu. Malarz żyjący kilkaset lat temu uspokoił Nowy Jork, zahamował jego drżenie, falowanie. Niebieski obrus, przykrywający stół — tuż obok dziewczynka, siedząca przy szpince, i nauczyciel muzyki — stał się naraz bardziej realny niż na-

²¹ R. Barthes: *La chambre claire*. In: *Idem: Oeuvres complètes...*, Vol. 5, s. 809 i 810.

zbyt realne, nierealne miasto, które dusiło się od nadmiaru właściwości i punktów widzenia, od szerokości i wysokości. Patrzyłem na krzesła, namalowane przez Vermeera, senne krzesła, oświetlone miękkimi promieniami tego światła, które pojawia się tylko w jego obrazach, i czułem radość, przyjemność istnienia — niebieską przyjemność istnienia. Obraz Vermeera także uprościł kosmos, ale inaczej: pomniejszył go, lecz go nie przekroił. Teraz wszystko wydawało się łatwe i możliwe, życie mogło rozpocząć się od nowa, weselsze i prostsze niż dotąd, o tyle łatwiejsze do zniesienia niż niezgrabne życie w naturalnych rozmiarach.

Coś się zatrzasnęło, zamknęło. Inaczej mówiąc: świat został ubrany, nałożyl suknię — niebieską. Przedtem był nagi, wyzywający, niespokojny, wszystko było możliwe, wszystkie pytania były otwarte, nic nie było oczywiste ani pewne; ani ładne, ani brzydkie, tylko ogromne, rosnące, ruchome, bez ładu. Nowy Jork był, jeszcze przed chwilą, taki nowy, świeży, spuchnięty, nienazwany i niebezpieczny jak korytarze jego kolejki podziemnej. I nagle jest zupełnie inaczej, nastąpił przełom. Przede mną dziewczynka bierze lekcję muzyki, spowita w niebieskie światło, miękkie światło, jak we wnętrzu niebieskiego oceanu. Nagle zapanował spokój, we mnie i w całym Nowym Jorku. Byłem szczęśliwy, tak jakbym miał wprowadzić się do Vermeerowskiego obrazu i zamieszkać w nim na zawsze, i nie odczuwać już nigdy ani lęku, ani ciężaru pytań bez odpowiedzi, nie przeżywać sztormu sprzeczności i niepewności. Inny, inny pejzaż otwierał się przede mną, gładka ścieżka pośród oswojonych, ciepłych sprzętów. Miałem przed sobą inny świat: meble leżały na kamiennej posadzce spokojnie i ufnie jak kot, obdarzone były słodką, dobroduszną inteligencją. Nawet światło rozumiało. To nie było zwykłe, zewnętrzne światło, które zatrzymuje się na gra-

nicach przedmiotów, odbija się od nich i wraca, zgodnie z prawami fizyki, nie, to światło zdawało się płynąć zewsząd, nie dzieląc, nie izolując rzeczy, przeciwnie, było braterskie i rozumne.

Jak bardzo chciałem zostać w tym obrazie. Zatrzymać się w kształcie. Ten obraz kończył w pewnym momencie historię — nie całą, ale jeden jej wątek. Który? Jak to który, ten właśnie: dziewczynka przy szpinecie, łagodne światło, nauczyciel muzyki, komnata. Tego już nigdy nie będzie, to się nie powtórzy ani nie rozwinie. Nie ma o co pytać, wszystko jest widoczne jak na dłoni. I siła tego nieruchomego obrazu jest tak wielka, że na chwilę zatrzymuje rozpęd wielkiego miasta, które rośnie.

Zamieszkać tu, za wszelką cenę. Stać przed obrazem jak długo się da. Portier już zaczyna przyglądać mi się podejrzliwie. Powinienem być niewidzialny i wśliznąć się do niebieskiej komnaty, trzymając w niewidzialnej dłoni bilet wstępu do Frick Collection²².

Ten obszerny cytat z *Flamenco* został tu dołączony z kilku istotnych przyczyn, a przede wszystkim dlatego, że stanowi on bardzo ważny argument w moich poszukiwaniach. Opisywany tutaj obraz Vermeera *Dziewczyna, której przerwano muzykowanie* znajduje się od 1901 roku w zbiorach Frick Collection w Nowym Jorku. Opis dokonany przez Zagajewskiego w przywołanym fragmencie odpowiada temu obrazowi jedynie częściowo. Pisarz określa opisywany przez siebie obraz jako *Lekcję muzyki*, co zresztą jest dopuszczalne, ponieważ rozmaite jego omówienia wskazują na to, że obraz może przedstawiać przerwana lekcję muzyki. Jednak warto zwrócić w tym miejscu uwagę na fakt, że Vermeer jest też autorem innego obrazu zatytułowanego *Lekcja muzyki: pani i dżentelmen przy wirginalu* (Brytyjskie Zbiory Królewskie, Buckingham Palace, Londyn). Zwracam na ten drobiazg uwagę z tej przyczyny,

²² A. Zagajewski: *Solidarność i samotność*. Paryż 1986, s. 105–106.

że w opisie dokonanym przez Zagajewskiego pojawia się nazwa „szpinet” („tuż obok dziewczynka, siedząca przy szpincie”). Jeśli rzeczywiście chodzi o szpinet — odmianę klawesynu — to w żaden sposób nie można go dostrzec na obrazie z Frick Collection, ponieważ instrumentem leżącym na tym obrazie na stole jest raczej lutnia lub gitara (jest to zresztą instrument odłożony na stół, co dodatkowo uzasadnia tytuł obrazu „przerwano muzykowanie”, a dziewczyna siedzi przy stole i spogląda na widza jakby nieco zaskoczona). Postaci kobiecej przy szpincie (czy wirginalu, bo i taką nazwę tego samego instrumentu zawierają tytuły dzieł malarza związanych z muzykowaniem) pojawiają się również na takich obrazach Vermeera, jak wspomniana *Lekcja muzyki* z Buckingham Palace, *Pani siedząca przy wirginalu* czy *Pani stojąca przy wirginalu* z National Gallery w Londynie (na dwu ostatnich wskazanych obrazach dominuje wyraźnie poświata barwy niebieskiej). W opisie Zagajewskiego jest więcej szczegółów wskazujących na to, że chodzi o płótno z Frick Collection: np. krzesła (na innych obrazach z „motywami muzycznymi” są to krzesła pojedyncze), „niebieski obrus” na stole.

Zatem wszystko wskazuje na to, że autor *Dziewczynki Vermeera* pomylił się, a raczej w cytowanym wcześniej opisie ponakładał na siebie kilka różnych dzieł Vermeera van Delft. Czy jednak chodzi tu o prosty błąd, o niedokładność, mającą wywołać burzliwą dyskusję krytyków literackich i krytyków sztuki, którzy do dziś zastanawiają się, jaki fragment *Widoku Delft* wskazuje Proust, kiedy pisze słowa „petit pan de mur jaune”? A może chodzi tu o „apologię niedokładności”, którą wskazał jeden z historyków sztuki, pisząc swoje dzieło poświęcone autorowi *W poszukiwaniu straconego czasu* i malarstwu autora *Koroncarki*?²³

Nie, z pewnością nie, krytyka bowiem jak dotąd tego faktu w ogóle nie dostrzegła. Wojciech Browarny, mówiąc o nawiązaniach poety do Vermeera, podkreśla fakt, że „fragmenty wierszy poety wystarczająco dobitnie świadczą o jego fascynacji oraz

²³ Chodzi o książkę Lorenza R e n z i e g o: *Proust e Vermeer. Apologia dell'imprecisione*. Bologna 1999.

niezłej znajomości malarstwa Vermeera”²⁴. Ten sam krytyk wprowadza do swego tekstu cały obszerny *passus* dotyczący *Dziewczyny, której przerwano muzykowanie*, ale w ogóle nie zwraca uwagi na *Flamenco*, a szkoda.

Wróćmy do tekstu Zagajewskiego i postawmy pytanie: czy pisarz popełnił błąd? Myślę, że nie chodzi tu po prostu o błąd i dlatego to drugie wyjaśnienie (nałożenie na siebie kilku różnych płócien), biorąc pod uwagę niezwykle ładunek emocji włączony do wspomnianego opisu, który staje się już nie tylko prostym opisem jakiegoś obrazu, ale wręcz opisem doświadczenia o charakterze religijnym (oczywiście w szczególnym rozumieniu religijności, co zresztą zaraz się wyjaśni), wydaje mi się bardziej uzasadnione.

Jak możliwa jest taka niedokładność w przypadku autora *Uwag o wysokim stylu*? Jakie wynikają z tego wnioski interpretacyjne?

Myślę, że we wskazanym fragmencie tekstu mamy do czynienia z takim typem uczucia, jakie opisał Sigmund Freud w pierwszym rozdziale *Das Unbehagen in der Kultur*²⁵. Pojawiające się w opisie Zagajewskiego „wnętrze niebieskiego oceanu” ma niewiele wspólnego z symboliką akwaticzną, jak pozornie mogłoby się wydawać, ale raczej jest ewidentną aluzją do myśli Freuda dotyczących „uczucia oceanicznego” (sprawia ono, że można siebie nazwać osobą religijną, odrzucając jednocześnie wiarę i iluzję, jaką niesie z sobą każda religia) i powiązanego z nim doświadczenia religijnego opierającego się na doznaniu „wieczności”. Zagajewski pisze o Nowym Jorku jako o miejscu uwikłanym w bezustanny ruch i przemieszczenie, miejscu pozbawionym centrum. Nowy Jork jest jak istny tygiel kulturowy, którego naturę stanowi właśnie bezustanne przemieszczenie, to wielkie nowoczesne miasto jest dla Za-

²⁴ W. Browary: „Tylko oczy, spojrzenie, wzrok”. *Obrazowanie plastyczne w poezji Adama Zagajewskiego*. „Dykca” 1997, nr 6, s. 114.

²⁵ S. Freud: *Kultura jako źródło cierpień*. Przeł. J. Prokopiuk. Oprac. R. Reszke. Warszawa 1995, s. 7, *passim*. Pozostawiam w tekście głównym tytuł niemiecki, którego polski przekład nie do końca odpowiada oryginałowi. Zwróćmy uwagę na fakt, że niemieckie *Unbehagen* oznacza „nieprzyjemne uczucie”, „niesmak”.

gajewskiego „jednym ze współczesnych modeli świata”, obfitującym w „odcienie, aspekty, kolory, dzielnice, rasy, możliwości, energie”. Dopiero obraz porządkuje świat i nadaje mu spójność, ład, harmonię, wywołuje wrażenie świata opanowywalnego. Warto w tym miejscu zacytować w całości wiersz *Bezdomny Nowy Jork*, który bez wątpienia powstał pod wpływem tego właśnie przeżycia, opisanego w przywoływanym fragmencie *Flamenco*:

Bezdomny jak zawsze Nowy Jork
Długie szyje domów.
Szalik metra.
W Battery Park pewien szaleniec
przemawia do ludzkości.
Jednocześnie trwają obrady ONZ.
Żona rosyjskiego dyplomaty przymierza
buty w sklepie przy 34-tej ulicy.
„W tych butach będzie pani mogła
przejść całą Syberię” — mówi
Mulat, który klęczy przed nią
jak trubadur.
Obraz Vermeera, „Lekcja muzyki”,
staje się soczewką, niebieskim
okiem, które spogląda na miasto
z czułością.
Czyż Bóg może inaczej patrzeć
na miasta, szalone i niedoskonałe?²⁶

Istotne staje się tak naprawdę nie to, co widzi poeta, ani nawet nie to, co opisuje (przedmiot w cytowanym z *Flamenco* opisie ginie, ulega właściwie zatarciu, podmiot mówiący koncentruje się na kilku zaledwie śladach zawartych w obrazie), **ale jak to coś opisuje.**

Pojawiająca się we fragmencie *Flamenco* aluzja do Freuda staje się swoistym przełącznikiem, który umożliwia dostęp do proble-

²⁶ A. Zagajewski: *Bezdomny Nowy Jork*. W: I d e m: *Jechać do Lwowa i inne wiersze*. Londyn 1985, s. 22.

matyki „trzeciego sensu”, określonego przez Barthes’a jako „le sens obtus”, wykraczającego, jak powiedziałem, poza sam akt komunikacji i otwierającego się na nieskończoność języka.

Jest to kwestia niezwykle istotna w przypadku fragmentu *Flamenco*, ale też szerzej: w przypadku wierszy Zagajewskiego odnoszących się do Vermeera.

O ile takie wiersze Zagajewskiego, jak *Rembrandt: Medytujący filozof* (z tomu *Jechać do Lwowa*), *Morandi* (z tomu *Płótno*) czy *Degas: Pracownia kapelusznicza* (z tomu *Ziemia ognista*) zawierają z reguły obszerniejsze partie opisowe oraz szerszy komentarz, to w przypadku wierszy z Vermeerem (por. zwłaszcza *Widok Delft*) dzieje się zupełnie inaczej — słowo poetyckie jest tu maksymalnie ograniczone, a na scenę pisania wkracza ekonomia, która narzuca poecie wymóg eliminowania wszelkiego nadmiaru oraz konieczność maksymalnej kondensacji.

We fragmencie *Flamenco* odnoszącym się do *Dziewczyny, której przerwano muzykowanie*, a także w *Dziewczynce Vermeera* opis jest silnie zredukowany, podany w przybliżeniu i sprowadza się do wyliczenia kilku zaledwie elementów pojawiających się na obydwu obrazach. W przypadku tego pierwszego opisu, który, jak sugerowałem, jest kompilacją, nałożeniem na siebie kilku znanych płócien Vermeera, w całość wypowiedzi włącza się też element fantazmatyczny. Na wypowiedź podmiotu nakłada się tym samym schemat imaginacyjny, a sam podmiot przedstawia dopełnienie nieświadomego pożądanego²⁷.

Zagajewskiego nie interesują żadne ukryte w obrazach walory estetyczne (to nie one stają się przedmiotem poszczególnych tekstów), poeta uznaje je za niekwestionowane arcydzieła, fakt ten jest dla niego bezdyskusyjny. Autor *Dziewczynki Vermeera* jest też daleki od poszukiwania symbolicznych znaczeń zawartych w obrazach. Symbol nie istnieje w tych wierszach, przynajmniej symbol w takim rozumieniu, jakie nadał mu Tzvetan Todorov²⁸.

²⁷ Por. [hasło:] *Phantasme*. In: *L'Apport freudien. Éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*. Réd. P. Kaufmann. Paris 1998, s. 172.

²⁸ T. Todorov: *Théorie du symbole*. Paris 1977.

Fragment z *Flamenco* pokazuje, że kilka śladów zaczerpniętych z obrazu uwalnia w podmiocie mówiącym cały ciąg skojarzeniowy, swobodną, niczym nieograniczoną, oszałamiającą narrację.

Perła z *Dziewczynki Vermeera* faktycznie stanowi *punctum*, ale przecież nie jest obciążona żadnymi znaczeniami symbolicznymi. Jedyne zabieg, jakiemu zostaje ona poddana w tym utworze, to ożywienie, czy nawet antropomorfizacja („Perła patrzy na mnie”, ten sam zabieg pojawił się wcześniej w *Widoku Delft*). Vermeer w wierszach Zagajewskiego jest uwodzicielski i zawsze wypowiada tę samą gorzką dla poety prawdę o sztuce niedościgłej, nieopisywalnej i niewyraźnej.

Zarówno we *Flamenco*, jak i w „wierszach z Vermeerem” dostrzegam obecność „trzeciego sensu”, który jest utopijny i zupełnie niepragmatyczny, bardzo trudny do zweryfikowania ze względu na jego charakter silnie subiektywny. Jest to sens znajdujący się poza wszelką ideologią, od której Zagajewski stara się przecież stronić, zależny niemal wyłącznie od podmiotu patrzącego lub czytającego, co ostatecznie decyduje o trudności jego uchwycenia i opisanie. Ów „trzeci sens” ma też inną znamioną cechę, którą jest dionizyjskość pozwalająca wykraczać poza ramy i ograniczenia narzucane przez zewnętrzne wobec tekstu reguły poetyki.

Krytyka literacka dotychczas często zwracała uwagę na przesadny, niemal emfaticzny estetyzm Zagajewskiego, który świadczyć ma o obcości i wyalienowaniu tej poezji (czasem mówi się o jej „sztuczności”). Myślę, że jego utwory z obrazami Vermeera, czy też intrygujący wiersz *Płótno*, opisujący nieistniejące, wymagowane dzieło malarskie:

Stałem w milczeniu przed ciemnym obrazem,
przed płótnem, które mogło zamienić się
w płaszcz, w koszulę, w chorągiew,
lecz stało się kosmosem.

Trwałem w milczeniu przed ciemnym płótnem,
pełen zachwytu i buntu i myślałem

o sztuce malowania i o sztuce życia,
o tylu dniach pustych i zimnych,

o chwilach bezradności,
o mojej zimnej wyobraźni,
która jest sercem dzwonu
i żyje tylko w rozkołysaniu,

uderzając o to, co kocha
i kochając to, co uderza,
i pomyślałem, że to płótno
mogło być całunem także²⁹.

— pozwalają odstąpić nieco inny aspekt owego estetyzmu, który byłby powiązany z pragnieniem stworzenia doskonałego arcydzieła, co wiąże się ściśle z kwestią niewyrażalności, bezradności języka wobec arcydzieła. Zagajewski zdaje się marzyć o heideggerowskim „prześwicie”, który łączy się z próbą znalezienia językowego ekwiwalentu dla czegoś, co nie ma i nie może mieć właściwej nazwy, ponieważ wymyka się wszelkim wykładniom. W wierszu Zagajewskiego niewyrażalne pozostaje niewyrażone, bo wiąże się z pożądaniem idealnego, nieosiągalnego przedmiotu, z pożądaniem na zawsze niespełnionym, bo przesuniętym w nieskończoność języka.

²⁹ A. Zagajewski: *Płótno*. W: *I d e m*: *Płótno*. Paryż 1990, s. 66.

Narracja a tożsamość — przypadek R.B.

W szkicu tym chcę omówić szczególny i bardzo nietypowy przypadek tekstu, w którym narracja splata się z problemem tożsamości w intrygujący sposób — *Roland Barthes par Roland Barthes*¹. Jeśli w tytule mojego tekstu znalazły się inicjały R.B., to od razu warto podkreślić, że są one wieloznaczne, odnoszą się bowiem do wielu różnych Rolandów Barthes'ów, którzy krążą w skupieniu i rozproszeniu po tej niezwyklej książce, jaką jest *RB*. Książkę tę określano dotąd rozmaicie: część badaczy, wśród nich między innymi Carlo Ossola, skłonni są uznawać ją za pierwszą część „trylogii autobiograficznej”² (pozostałymi częściami mają być — zdaniem Ossoli — *Fragmenty dyskursu miłosnego* i *Światło obrazu*), Krzysztof Kłosiński nazywał ją kilka lat temu „patchwork o sobie”³, Marianne Alphant zaś, idąc za wskazówkami autora, powiedziała o niej: „prawie powieść”⁴.

¹ R. Barthes: *Roland Barthes par Roland Barthes*. In: *Idem: Oeuvres complètes*. Vol. 4. Paris 2002, s. 575–771. Wszystkie cytaty z tej pracy podaję z oznaczeniem RB.

² Por. np. *Roland Barthes, écrits du „don de désir”*. [Wywiad Jean-Paula Monferrana z Carlem Ossolą]. „L'Humanité”, 24.10.2000.

³ K. Kłosiński: *Patchwork o sobie: Roland Barthes*. W: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*. Red. E. Balcerzan i W. Bolecki. Warszawa 2000, s. 73–83.

⁴ M. Alphant: *Presque „un Roman”*. In: *R/B. Roland Barthes*. Réd. M. Alphant, N. Léger. Paris 2002, s. 125–128.

To niewielkie dziełko jest bez wątpienia jedną z najciekawszych narracji o sobie, jaka kiedykolwiek została napisana. Celowo piszę w ten sposób, nie chcąc użyć nazwy gatunkowej „autobiografia”, która w odniesieniu do tej niezwyklej książki byłaby zupełnie nie-trafna, autor bowiem konsekwentnie stara się wykraczać poza ramy tego gatunku.

RB ukazała się po raz pierwszy nakładem Éditions du Seuil w 1975 roku w serii Écrivains de Toujours [Pisarze Wszechczasów], poświęconej znanym pisarzom i filozofom (sam Barthes jest autorem *Michelet par lui-même* — pozycji wydanej w ramach tej serii w 1954 roku). Kompozycja książek wydawanych w ramach serii opierała się zawsze na wypowiedzi krytyka uzupełnionej wypisami z dzieł danego autora. W całej serii *Pisarze Wszechczasów* książka *Roland Barthes par Roland Barthes* stanowi zresztą przypadek szczególny, jest bowiem jedyną pozycją spełniającą formułę *par lui-même* („sam o sobie”).

Opis tej nietypowej narracji o sobie samym można zacząć od wyznaczników formalnych. Książkę otwiera zamieszczony na okładce jeden z wielu Barthes’owskich „koloraży” (jak już wcześniej wspominałem, miał on być czymś pośrednim pomiędzy rysunkiem, obrazem, graffiti i pismem — czymś, co jest nieprzedstawieniowe, nieciągłe) i odręczny — niezwykle znaczący — zapisek na osobnej stronie: „Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman” (RB, s. 577) [„Wszystko to trzeba uznać za wypowiedź bohatera powieści”]. Dalej zamieszczono opatrzoną tytułem *Obrazy* [*Images*] serię zdjęć, którą otwiera zdjęcie matki autora, a zamyka zdjęcie Barthes’a zapalającego papierosa, podpisane „Mańkut” [„Gaucher”]. Są to fotografie wyselekcjonowane zgodnie z przyjętą przez autora i obowiązującą w całej książce regułą wyobraźni [*l’imaginaire*] — to, co było w rzeczywistości, ale jest już teraz nierzeczywiste, nierealne. Tym samym zdjęcia układają się w odrębny i podrzędny wobec całości system narracyjny, zwłaszcza że każde z nich opisywane jest w specyficzny sposób, np. stara fotografia przedstawiająca Bayonne (rodzinne miasto Barthes’a) opisana jest, rzec by można, na sposób powie-

ściowy (w opisie tym zwraca uwagę powtórzenie samej nazwy Bayonne oraz inne nazwy miejscowe — dzieje się tu tak, jakby wymawianie tych nazw wprowadzało do tekstu porządek związany z przyjemnością ich słuchania; nazwy te w porządku anamnezy ewokują całe ciągi skojarzeniowe, rozmaite wspomnienia):

Bayonne, Bayonne, ville parfaite: fluviale, aérée d'entours sonores (Mouserolles, Marrac, Lachepaillet, Beyris), et cependant ville enfermée, ville Romanesque: Proust, Balzac, Plassans. Imaginaire primordial de l'enfance: la province comme spectacle, l'Histoire comme odeur, la bourgeoisie comme discours.

RB, s. 584

[Bayonne, Bayonne, miasto doskonałe: nadrzeczne, odświeżone brzmieniami nazw (Mouserolles, Marrac, Lachepaillet, Beyris), a jednak miasto zamknięte, miasto powieściowe: Proust, Balzac, Plassans. Świat pierwotnej wyobraźni dzieciństwa: prowincja jako widowisko, Historia jako zapach, mieszczaństwo jako dyskurs].

Zdjęcia-obrazy stanowią pierwszą, otwierającą część książki, przygotowują i płynnie stapiają się z drugą jej częścią zatytułowaną *Fragmenty* [*Fragments*] i skupioną na pisaniu. Obrazy wprowadzają w świat wyobraźni, a dokonuje się to poprzez uruchomienie *punctum* jako szczególnego sposobu ich oglądu. Jak pamiętamy, *punctum* (w odróżnieniu od *studium*, lektury kulturowej, bazującej na wiedzy osoby, która ogląda dany obraz) ma budzić niepokój, drażnić, angażować do lektury ciała wraz ze wszystkimi czynnikami właściwymi samemu patrzącemu podmiotowi, które są poza-kulturowe. Tak oto za pośrednictwem zdjęć zawartych w pierwszej części *RB* dokonuje się wkroczenie w świat wyobraźni.

Część *Fragmenty* otwiera zapisek takiej treści:

Drzewa są alfabetami, mówili Grecy. Pośród wszystkich drzew-liter najpiękniejsza jest palma. Obok nadmiaru

i wyrazistych odrośli, palma ma również tę cechę pisan-
nia, którą jest opadanie.

Tuż obok w formie motta znany i jednocześnie, jak wolno się
domyślać, jeden z Barthes'a ulubionych, wiersz Heinego:

Ze skał północnych korony
Samotna sosna się wzbija.
Senno jej; w białe ostony
I śnieg, i lód ją obwija.

O palmie śni dalekiej,
Która we wschodniej krainie
Milcząc usycha od spieki,
Samotna na skał wyżynie⁵.

Koloraże, zdjęcia, fragment Heinego, ułożone w porządku alfa-
betycznym fragmenty tekstowe — wszystkie elementy współistnieją,
nakładają się na siebie w tej nietypowej narracji o sobie. Raz jesz-
cze powtórzę, że niepodobna określić *RB* mianem „autobiografii”,
tym bardziej że ten gatunek Barthes uznawał za skrajnie narcy-
styczny, toteż zdecydowanie próbował się uwolnić od takiej formy
mówienia o sobie, która wypychałaby go w gotowe schematy, w wy-
powiedzi — posłużę się w tym miejscu jego językiem — przewidy-
walne. Jedną z części zamykających całość *RB* jest biografia ujęta
w formę datowanego zbioru ważniejszych wydarzeń z życia autora,
pod nią zaś wtrącony w nawias zapiszek następującej treści:

(Une vie: études, maladies, nominations. Et le reste?
Les rencontres, les amitiés, les amours, les voyages, les

⁵ Przekład wiersza Heinego autorstwa Mieczysława Romanowskiego. H. H e i -
n e: *Intermezzo liryczne*. W: I d e m: *Dzieła wybrane. Utwory poetyckie*. Wybór, redak-
cja i przypisy A. S o w i Ń s k i. Wstęp R. K a r s t. Warszawa 1956, s. 120.
Przekład ten, na potrzeby wywodu, został przeze mnie nieznacznie zmodyfiko-
wany, w tłumaczeniu Romanowskiego bowiem pojawia się słowo „świerk”, a nie
„sosna”.

lectures, les plaisirs, les peurs, les croyances, les jouissances, les bonheurs, les indignations, les détresses: en un mot: les retentissements? — Dans le texte — mais non dans l'oeuvre).

RB, s. 754

[(Życie: studia, choroby, nominacje. A reszta? Spotkania, przyjaźnie, miłości, podróże, lektury, przyjemności, lęki, wierzenia, rozkosze, szczęście, oburzenie, zmartwienia: jednym słowem: oddźwięki? — W tekście — ale nie w dziele)].

Zapisek ten jest jak gorzka refleksja o życiu składającym się z jakichś drobiazgów, które — być może nawet ważne w samym życiu — wspomniane w autobiografii mogłyby przyjąć jedynie postać owych „oddźwięków”. Czy zatem warto o nich pisać? Czy warto pisać autobiografię? Czy w ogóle możliwe jest jej napisanie?

Książka ta nie jest też powieścią, choć ostatecznie pewne jej znamiona można by w tym tekście wskazać. *RB* zostaje określona przez autora jako *Księga ego* [*Le livre du Moi*]. W tak zatytułowanym fragmencie pojawiają się ponownie słowa:

Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman — ou plutôt par plusieurs. Car l'imaginaire, matière fatale du roman et labyrinthe des redans dans lesquels se fourvoie celui qui parle de lui-même, l'imaginaire est pris en charge par plusieurs masques (*personae*), échelonnés selon la profondeur de la scène (et cependant *personne* derrière). Le livre ne choisit pas, il fonctionne par alternance, il marche par bouffées d'imaginaire simple et d'accès critique, mais ces accès eux-mêmes ne sont jamais que des effets de retentissement: pas de plus pur imaginaire que la critique (de soi). La substance de ce livre, finalement, est donc totalement romanesque.

RB, s. 695

[Wszystko, co tu napisano, należy traktować jak wypowiedź postaci powieści – albo raczej wielu postaci. Za wyobraźnię bowiem, fatalną materię powieści i labirynt uskoków, w których błądzi ktoś, kto mówi o sobie, odpowiada wiele masek (*personae*), poustawianych w głąb sceny (a za nimi nie ma *nikogo*). Księga nie wybiera, funkcjonuje na przemian, kroczy prostymi uderzeniami wyobraźni do głowy i przystępami krytyki, jednak te przystępy są zawsze tylko efektem oddźwięku: nie ma wyobraźni czystszej od krytyki (siebie). Substancja tej książki jest ostatecznie całkowicie powieściowa].

Jednak chodzi o to, aby stworzyć nie powieść, ale raczej „powieściowość” (*le romanesque*) lub efekt „powieściowości”, nie tworząc przy tym tekstu, który zostałby zamknięty w sztywnej formule gatunku – powieści.

Czym więc jest *RB*? Odpowiedź podsuwa sam Barthes – jest to Tekst życia, życie jako tekst. Oto słowa, które czytamy we fragmencie zatytułowanym *Bogini H.* [*La déesse H.*]:

Le pouvoir de jouissance d'une perversion (en l'occurrence celle de deux H.: homosexualité et haschisch) est toujours sous-estimé. La Loi, la Doxa, la Science ne veulent pas comprendre que la perversion, tout simplement, *rend heureux*; ou pour préciser davantage, elle produit un *plus*: je suis plus sensible, plus perceptif, plus loquace, mieux distrait, etc. et dans ce *plus* vient se loger la différence (et partant, le Texte de la vie, la vie comme texte). Dès lors, c'est une déesse, une figure invocable, une voie d'intercession.

RB, s. 643

[Siła rozkoszy perwersji (w tym wypadku dwóch H: homoseksualizmu i haszyszu) jest zawsze niedoceniana. Prawo, Doksa, Nauka nie chcą zrozumieć, że perwersja po prostu *czyni szczęśliwym*; lub, gwoli uściślenia, wytwarza ona pewnego rodzaju *bardziej*: jestem bardziej wraz-

liwy, bardziej spostrzegawczy, rozmowny, bardziej roztargniony, *etc.*, i to właśnie w tym *bardziej* usytuowana jest różnica (i stąd wynika Tekst życia, życie jako tekst). Dlatego perwersja jest boginią, figurą wezwania, prośbą o wstawiennictwo].

Powiedziałem, że *RB* jest nietypową narracją o sobie, nietypową choćby z tego względu, że w całym tekście rozsięte są fragmenty bezustannie kwestionujące prawdziwość danej wypowiedzi (chodzi nie tyle o fakty, ile o sposób ich wypowiedzienia i mówienia o nich). Świadomość językowa, która — nawiasem mówiąc — posunięta jest aż do granic możliwości i przez to wręcz chorobliwa: „Jestem chory: *widzę język*” (*RB*, s. 735) [„J’ai une maladie: je vois le langage”] — powiada Barthes i kwestionuje bezustannie zasadność mówienia o sobie, bezustannie powraca do problematyki skupionej wokół **nietożsamości**. Sprawę nietożsamości można tu wyjaśnić na wiele różnych sposobów, między innymi tak, że w całość wypowiedzi włącza się tu element fantazmatyczny.

RB jest narracją o sobie, która przybiera formę lektury samego siebie złożonej z fragmentów⁶. Kolejne fragmenty tekstu ułożone są alfabetycznie w formie — mogłoby się zdawać — encyklopedycznych haseł (przychodzą na myśl autobiografie ułożone w formie abecadła, ale *RB* odbiega od tradycyjnych książek tego typu). Barthes nie tworzy definicji poszczególnych słów, ale nazywa fragment — układanie fragmentów zgodnie z porządkiem alfabetycznym pozwala uniknąć wszelkiej imitacji; wytwarza się w ten sposób porządek niemotywowany (*RB*, s. 720–721) — struktura książki zostaje zręcznie usunięta. Jak dowiadujemy się od samego autora, fragmenty powstawały w różnej kolejności, w różnym czasie. Układając je w kolejności alfabetycznej, Barthes osiąga efekt zatarcia źródła — historia zostaje ujęta w inny spo-

⁶ Por. także: K. Bartoszyński: *O fragmencie*. W: I d e m: *Powieść w świecie literackości*. Warszawa 1991, s. 141–159; B. Comment: *Du fragment au tableau*. In: I d e m: *Roland Barthes, vers le neutre*. Paris 2002, s. 163–184.

sób, porozbijana, pokawałkowana. Poszczególne fragmenty stają się „symptomami” czy „tekstami symptomatycznymi” (RB, s. 744). Czasami jednak oraz w imię zasady heterogeniczności porządek alfabetyczny zostaje przerwany, co powoduje szczególny efekt, w trakcie lektury bowiem zaczynamy wielokrotnie sprawdzać, czy składające się na tekst fragmenty rzeczywiście mają układ alfabetyczny. Jest to wyraźny sygnał dla czytelnika: nie czuj się bezpiecznie, przestań przewidywać. Barthes nie daje się przyszpilić, usidlić — w trakcie lektury, w chwili gdy wydaje nam się, że właśnie uchwyciliśmy już jakiś system, tekst natychmiast traci swój porządek, wykracza poza prowizorycznie sklecony system, my zaś tracimy poczucie bezpieczeństwa, które daje konwencja i oswojenie.

Myślę, że trudno jest mówić o tej książce, przykładając do niej narzędzia wypracowane przez zewnętrzną wobec tekstu poetykę. Trudno o niej mówić, obierając trop podsunieły przez hermeneutykę, która zmierza do odślonienia ukrytego w dziele sensu czy jakiejś prawdy. Jest to książka, w którą wpisane zostały narzędzia na wskroś naukowe, przynajmniej przez naukę wypracowane, ale też książka nosząca wszelkie znamiona literackości⁷.

Jeśli chodzi o prawdę, to powstaje w przypadku *RB* problem istotny z tego względu, że uwikłany w ciągłą grę czytelnik nie jest w stanie osiągnąć prawdy. W konwencji autobiograficznej gwarantem prawdy staje się wyznanie, ale i tego przywileju — w końcu bardzo słusznie — odmawia swojej książce Barthes (fragment za tytułowany *Lucidité* [*Jasność*]):

Ce livre n'est pas un livre de „confession”; non pas qu'il soit insincère, mais parce que nous avons aujourd'hui un savoir différent d'hier; ce savoir peut se résumer ainsi: ce que j'écris de moi n'en est jamais *le dernier mot*: plus je suis „sincère”, plus je suis „interpré-

⁷ Wychodzę tu naprzeciw tezom postawionym przez Annę Burzyńską: *Pomiędzy strukturalizmem i poststrukturalizmem: przypadek Rolanda Barthes'a*. „Ruch Literacki” 2001, z. 4, s. 405–420.

table”, sous l’oeil d’autres instances que celles des anciens auteurs, qui croyaient n’avoir à se soumettre qu’à une seule loi: l’*authenticité*. Ces instances sont l’Histoire, l’Idéologie, l’Inconscient.

RB, s. 696

[Książka ta nie jest książką „wyznań”; nie dlatego, aby była nieszczerą, ale dlatego, że dziś mamy nieco inną wiedzę o wczoraj; tę wiedzę da się podsumować w następujący sposób: to, co piszę o sobie, nigdy nie jest *ostatnim słowem*: w świetle zabiegów innych niż te dawnych autorów, którzy wierzyli w to, że podporządkowują się jednemu tylko prawu: *autentyczności*, jestem bardziej „szczerzy”, bardziej „interpretowalny”. Tymi zabiegami są Historia, Ideologia, Nieświadomość].

Czy zatem jest to prawdziwy obraz Barthes’a? I czy to pytanie słusznie jest w odniesieniu do tego tekstu postawione? Trudno uwierzyć w prawdziwość, zwłaszcza kiedy odkrywamy wypowiedzi włączone w tekst i balansujące na granicy śmieszności i kabotyństwa, np. fragment zatytułowany *La côtelette* [Żebro] (RB, s. 640–641), zaczynający się od słów: „Oto, co pewnego dnia zrobiłem ze swoim ciałem”. Dalej następuje krótkie wyjaśnienie: dowiadujemy się, że autor w związku z przebyłą gruźlicą przeszedł odmě płuć, w trakcie której leczenia odjęto mu kawałek żebra. Żebro przeleżało w szufladzie sekretarzyka wśród rozmaitych „skarbow”, po czym:

[...] pewnego dnia, kiedy zrozumiałem, że funkcją każdej szuflady jest złagodzenie, oswojenie śmierci przedmiotów poprzez umieszczenie ich w miejscu pełnym czci [...], nie ośmielając się jednak wyrzucić żebra na śmietnik, wyrzuciłem je wraz z kawałkiem gazy, w który było owinięte, z balkonu na ulicę Servandoni (jakbym romantycznym gestem rozsypywał swoje własne prochy), gdzie wywęszył je pewnie jakiś pies.

RB, s. 641

Takich fragmentów, niemal domagających się parodii, jest w tekście *RB* znacznie więcej. Nawiasem mówiąc, dzieło Barthes'a doznało się parodii w postaci książki Michel-Antoine'a Burniera i Patricka Rambauda *Le Roland-Barthes sans peine* [*Roland Barthes bez trudu*]⁸.

W przypadku *RB* powstaje problem zasadniczy: jakże odśłaniać sens w dziele, które z założenia sens odrzuca? Jak nadać sens dziełu, które deklaratywnie usiłuje za wszelką cenę uciekać od sensu, odpychać sens? Sam autor – zresztą w recenzji własnej książki – napisał (odczytuję ten skrajny gest jako ostateczne potwierdzenie dystansu wobec siebie samego i ostateczne potwierdzenie niemożliwości określenia swojej własnej tożsamości, jeśli traktuje się ją jako coś stabilnego, co jest ułożone centralnie wobec ludzkiej osoby), że jest to książka „zdaje się napisana wyłącznie w celu odrzucenia sensu”⁹. Czytając *RB*, trzeba przyjąć pozycję tropiciela nie tyle ukrytych w niej sensów (tym bardziej że w późnych pracach Barthes'a nie ma jednoznacznych określeń pojęcia sensu, jest ono bowiem zwykle dookreślane za pomocą epitetów: „rozedrgany” [*frémissant*], „drżący” [*frissonnant*], „trzęsący się” [*tremblé*], „pogmatwany” [*brouillé*], „zmienny” [*labile*], „chwiejny” [*indécis*]), ile reguł i przymusów ich wypracowywania¹⁰ – oto jest trudne zadanie, jakie stawia Barthes przed czytelnikiem swojej książki.

Wychodzę z założenia, że zagadnienie tożsamości jest autentycznie najważniejszym problemem w Barthes'owskiej narracji o sobie samym. Zasadnicza kwestia, jaka się tu pojawia, sprowadza się do następującego problemu: W jaki sposób można określić czy zdefiniować własną tożsamość? Czy w ogóle da się to zrobić? Jeśli zaś nie można tego uczynić, to co stoi na przeszkodzie zmierzającego w tym celu działania?

⁸ M.-A. Burnier, P. Rambaud: *Le Roland-Barthes sans peine*. Paris 1978.

⁹ R. Barthes: *Barthes puissance trois*. In: I d e m: *Oeuvres complètes...*, Vol. 4, s. 775.

¹⁰ Por. R. Barthes: *Qu'est-ce que la critique?* In: I d e m: *Oeuvres complètes*. Vol. 2. Paris 2002, s. 506.

Raz jeszcze powtarzam pytanie: Czy w ogóle można uznać *RB* za autobiografię? Czy warto podejmować próby klasyfikacji, która na zawsze pozostanie w odniesieniu do *RB* niepełna, niedookreślona, będzie się bowiem rozmywać i zacierać w polu autoanalizy, autotematyzmu i autoreferencji?

Barthes pyta: czy jest możliwe opisanie (czy raczej napisanie) siebie samego? Jego przewrotny tekst koncentruje się na trybie narracji o sobie i odśłania, natarczywie wskazuje czytelnikowi tekst w tekście, który bezustannie dekonstruuje narrację o sobie samym, „dekonstruuje ontologiczne podstawy tekstu autobiograficznego”¹¹:

Je ne dis pas: „Je vis me décrire”, mais: „J’écris un texte, et je l’appelle R.B.” [...] Ne sais-je pas que, *dans le champ du sujet, il n’y a pas de référent*? Le fait (biographique, textuel) s’abolit dans le *signifiant*, parce qu’il *coincide* immédiatement avec lui [...] je suis moi-même mon propre symbole, je suis l’histoire qui m’arrive: en roue libre dans le langage, je n’ai rien à quoi me comparer, et dans ce mouvement, le pronom de l’imaginaire, „je”, se trouve *im-pertinent*; le symbolique deviant à la lettre *immédiat*: danger essentiel pour la vie du sujet: écrire sur soi peut paraître une idée prétentieuse; mais c’est aussi une idée simple: simple comme une idée de suicide.

RB, s. 637

[Nie mówię: „Opiszę siebie”, ale „Piszę tekst i nazywam go R.B.” [...] Czyż nie wiem, że *w polu podmiotu nie ma referentu*? Fakt (biograficzny, tekstowy) zostaje zniesiony w *signifiant*, wchodzi bowiem z nim natychmiast w relację *koincydencji*. [...] sam jestem swoim własnym symbolem, jestem historią, która mi się przytrafia: na wolnym

¹¹ P. J a y: *Being in the Text. Self-representation from Wordsworth to Roland Barthes*. London 1984, s. 177.

biegu języka nie mam się do czego porównać, a w tym ruchu wyobraźniowy zaimek „ja” staje się *bez-sensowny*; symbolika staje się dosłownie *bezpośrednia*: prawdziwe niebezpieczeństwo dla życia podmiotu: pisanie o sobie może się wydać pretensjonalne; ale jest to również prosta idea: prosta jak idea samobójstwa].

Barthes wprowadza do swojego tekstu cztery maski, czy też – jak sam je określa – „persony językowe”: „ja” (występujące w tekście stosunkowo rzadko), „pan” (forma podobna do „pan” z pism de Sade’a, umożliwiająca „odczepienie” piszącego od podmiotu), „R.B.” (wszędzie tam, gdzie „on” byłoby formą niejasną czy dwuznaczną) oraz najważniejsza z wszystkich wymienionych forma „on” – żadna z nich nie jest „ja” rzeczywistym, wszystkie są znakiem dystansu i różnicy, w której bezustannie rozmywa się tożsamość. Autor najczęściej posługuje się trzecią osobą – „ja” mówi o sobie „on” i nie chodzi tu w żadnym razie o nawiązanie do konwencji autobiograficznej, w której taka forma osobowa nie jest niczym niezwykłym (w takim wypadku wiąże się to najczęściej z emfazą, nadaniem ważności własnej osobie), ale raczej o podkreślenie odrębności, dystansu dzielącego „ja” rzeczywiste od „ja” tekstowego. Ostatecznie – sugeruje Barthes w jednym z wywiadów zamieszczonych w *Le grain de la voix* – to sam czytelnik ma rozstrzygnąć, w jaki sposób należy traktować zaimek „on”: „mówienie o kimś »on« zmierza do jego unieobecnienia, uśmiercenia”¹².

Jeśli Roland Barthes mówi o sobie w trzeciej osobie, to widać tu niewątpliwie wpływ Brechta, który nakazywał swoim aktorom dystans wobec postaci – chodziło nie tyle o to, aby wcielić się w daną postać, ile o to, by ją pokazać „na sucho”, czy też „na czczo” (autor podpowiada takie wyjaśnienie we fragmencie zatytułowanym właśnie *À jeun* [*Na czczo*]), aby oddzielić zaimek od rzeczownika (aktor Brechta miał „myśleć” swoją rolę w trzeciej osobie):

¹² R. Barthes: *Le grain de la voix. Entretiens 1962–1980*. Paris 1981, s. 204; przedruk: *Idem: Oeuvres complètes...*, Vol. 4, s. 860.

Comment préparer la meilleure lecture de moi-même que Je puisse espérer: non pas aimer, mais seulement *supporter à jeun* ce qui a été écrit?

RB, s. 868

[W jaki sposób przygotować najlepszą z możliwych lektur siebie samego: nie chodzi o to, aby mi się to podobało, ale aby to, co zostało napisane, *było do zniesienia na czczo*].

Jest jeszcze inne wyjaśnienie tak częstego użycia zaimka „on”, mianowicie przyczyna mówienia przez Barthes’a o sobie w trzeciej osobie leży również w szczególnym rozumieniu podmiotu i podmiotowości. „Podmiot jest wyłącznie efektem języka” (RB, s. 656) – czytamy w jednym z fragmentów *RB*, w którym autor postuluje stworzenie nowej nauki o podmiocie, mającej opisywać nowy typ podmiotu. Podmiotu pisania nie można tu w żaden sposób sprowadzić do suwerennej jedności pisarza.

Barthes nie rozumuje zgodnie z paradygmatem subiektywność/obiektywność, co więcej, odrzuca opozycje binarne oparte na przeciwieństwie lub sprzeczności – tzw. podmiot podzielony nie wiąże się – według Barthes’a – ze sprzecznością, ale z dyspersją. Zaimek osobowy „ja” [*je*] nie musi się odnosić do „ego” [*moi*] – zgodnie z jego rozumowaniem „*ja* rzeczywiste” nie jest „*ja* wyobraźniowym” (tym wpisanym w tekst). Stąd wynika potrzeba mówienia w wypowiedzi o sobie samym w formie „on”. Konsekwentnie i zgodnie z tym trybem myślenia można napisać recenzję z własnej książki, w której nadal używa się formy „on” – przy czym „on” z recenzji nie jest już tożsame z „on” z *RB*.

Bezpośrednimi intertekstami *RB* (interteksty rozumiem tu jako zbiór tekstów i myśli autorów, którzy w znaczący sposób wpłynęli na model myślenia i pisania przyjęty przez Barthes’a, ale też pozostawili swój wyraźny ślad w tekście *RB*) są pisma Nietzschego (chodzi zwłaszcza o silne tendencje moralizatorskie łatwe do uchwycenia w wielu fragmentach tekstu Barthes’a) i Lacana. W samym tekście *RB* wiele jest nawiązań do myśli Lacana, np.

jedna z fotografii przedstawiająca matkę z niemowlęciem została podpisana tytułem słynnego wykładu Lacana *Le stade du miroir*¹³ (pełny podpis fotografii zawiera dodatkowo cytat z ostatniego akapitu wykładu Lacana: „Le stade du miroir: »tu es cela«” – „Stadium lustra: »ty jesteś tym«”), omawiającego kwestię kształtowania się podmiotu w ramach języka opartego na bezustannym przemieszczaniu się *signifiants*. Przedstawioną w tym szkicu Lacana sytuację dziecka spoglądającego w swoje lustrzane odbicie można odczytać jako metaforę znaku, w którym *signifiant* i *signifié* są harmonijnie połączone (dziecko przeglądające się w lustrze – to *signifiant*, a jego lustrzane odbicie, obraz, który widzi – to *signifié*). W tym jednym momencie podmiot jest pewnego rodzaju jednością, pełnią, dziecko jest całkowicie szczęśliwe. Dopiero moment wkroczenia w język, moment przejścia języka (odkrycie różnicy seksualnej) stanowi ten dramatyczny punkt, który burzy porządek szczęścia i pełni. Od tej chwili osiągnięcie całości staje się niemożliwe, ponieważ aby ją osiągnąć, trzeba przemieszczać się od *signifiant* do innego *signifiant* wzdłuż nieskończonego łańcucha języka. „Metaforyczny” świat lustra został zastąpiony „metonimicznym” światem języka, co oznacza nieskończone przesunięcie, niemożliwość osiągnięcia jakiegoś stałego punktu. Konsekwencją powstania tego nieskończonego łańcucha jest bezustanny podział i bezustanne różnicowanie każdej tożsamości.

Osiągnięcie jedności i pełni, możliwe jedynie w fazie przededypalnej, po jej przekroczeniu sprowadza się do ciągłego przechodzenia od substytutu do substytutu, od metafory do metafory. Zdaniem Lacana, nieświadomość, która jest ustrukturuwana po-

¹³ J. L a c a n: *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*. In: I d e m: *Écrits I*. Paris 1999, s. 92–99; J. L a c a n: *Subversion du sujet et dialectique de désir dans l'inconscient freudien*. In: I d e m: *Écrits*. Paris 1966, s. 793–827. Por. też: T. E a g l e t o n: *Psychoanalysis*. In: I d e m: *Literary Theory. An Introduction*. Oxford and Cambridge 1992; a także: B. O g i l v i e: *Lacan. La formation du concept de sujet*. Paris 1987. Steffen Nordahl Lund, dokonując lektury dzieła Barthes'a w kontekście teorii znaku, kładzie szczególny nacisk na relację podmiot – *signifiant*. Zob. S. N. L u n d: *L'aventure du signifiant. Une lecture de Barthes*. Paris 1981, s. 73–80.

dobnie jak język, polega na wślizgiwaniu się *signifiés* pod *signifiants*. Dlatego też sens podlega prawu ciągłego zanikania. Proces mowy jest ulotny, toteż nie możemy jednoznacznie powiedzieć tego, co chcielibyśmy powiedzieć. Sens jest zawsze tylko przybliżony i nigdy nie możemy powiedzieć prawdy w sposób jednoznaczny, całkowicie czysty. Podmiot wypowiadający, osoba mówiąca lub pisząca nigdy nie może przedstawić siebie w tym, co mówi, całkowicie, ponieważ nie istnieje żaden znak, który mógłby stworzyć sumę jego całości. Nawet jeśli używa się zaimka osobowego „ja”, to pełni on jedynie funkcję figuratywną, podmiot jest zawsze nieuchwytny, zawsze bowiem musi dokonać się jego przejście przez język. Oznacza to, że nigdy nie można jednocześnie „znaczyć” i „być”.

Barthes z pełną świadomością i konsekwentnie opiera konstrukcję swojego tekstu na psychoanalizie. Co więcej, terminologia psychoanalityczna jest wprost rozsiąta po całym tekście *RB* (stadium lustra, kompleks Edypa, kastracja, fantazmat, symptom, Fort/Da) i tworzy coś na kształt wewnętrznego tekstu tej książki — własny tekst Barthes’a, jego wypowiedzi znajdują się pod bezustannym nadzorem mówiącego, pod jego obserwacją. Podmiot mówiący przyjmuje tu pozycję psychoanalityka nastawionego na wyłapywanie *signifiants* własnych wypowiedzi. *RB* nie stanowi więc jakiegoś *novum* w zakresie dyskursu autobiograficznego, ale raczej próbę autopsychoanalizy.

Zasadnicza kwestia wyłaniająca się z tej niezwyklej książki wiąże się z tym, że narracja o sobie może być wyłącznie fragmentaryczna, wybiórcza i zawsze niedokończona, otwarta, uwikłana w niekończący się tekst. *RB par RB* zbliża się tym samym — jak pozornie mogłoby się wydawać — do utopii. Jednak chodzi tu nie tyle o utopię, ile o zadeklarowaną **atopię** (od greckiego *atopos*, które oznacza „nie na swoim miejscu”):

Fiché: je suis fiché, assigné à un lieu (intellectuel), à un résidence de caste (sinon de classe). Contre quoi une

seule doctrine intérieure: celle de l'*atopie* (de l'habitable en dérive). L'*atopie* est supérieure à l'*utopie* (l'*utopie* est réactive, tactique, littéraire, elle procède du sens et le fait marcher).

RB, s. 629

[*Wtrącony*: jestem wtrącony w pewne miejsce (intelektualne), jakąś siedzibę kasty (jeśli nie klasy). Jedyńm na to sposobem jest wewnętrzna doktryna: *atopii* (dryfującego przybytku). Atopia jest nadrzędna wobec utopii (utopia jest reakcyjna, taktyczna, literacka, operuje sensem i wprawia go w ruch)].

Pomijając oczywistą kwestię społecznej referencji tej wypowiedzi, warto w tym miejscu zwrócić uwagę na fakt, że wspomniana w niej „doktryna atopii” odnosi się również do sytuacji podmiotu mówiącego i do zagadnienia tożsamości. Termin „atopia” oznacza tu przede wszystkim bycie „nie na swoim miejscu”, ale też może oznaczać bycie „bez miejsca” czy „brak miejsca”, atopia to również „idiopatia” i „niezwykłość”. Barthes snuje narrację o swojej tożsamości za pomocą tekstu, który podlega bezustannej dekonstrukcji, bezustannej rozbiórce, za pomocą – by określić go w tym miejscu metaforą samego autora – „tekstu dryfującego”, którego nie da się zakotwiczyć w porcie stabilnego sensu. Oto jeden z możliwych modeli narracji o sobie, stworzony w dobie nowoczesnej.

Lektury teoretyczne

Literackie tropy rzeczywistości

Książka Ryszarda Nycza — *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej* — koncentruje się wokół kilku niezwykle ważnych dla współczesnego literaturoznawstwa kwestii: relacja literatura — rzeczywistość, nowoczesne koncepcje tekstu i podmiotu, epifania i polska literatura modernistyczna. Praca ta jest szczególnym rozwinięciem problematyki podejmowanej wcześniej w *Sylwach współczesnych* — książce, za sprawą której dokonała się przed laty znacząca zmiana paradygmatu w polskim literaturoznawstwie współczesnym — a także w *Tekstowym świecie* i w *Języku modernizmu*. Jeśli piszę „szczególnym”, to dlatego, że jest ona konsekwencją tych wcześniejszych dzieł, jej przedmiotem bowiem stała się refleksja teoretyczna nad literaturą nowoczesną, pojętą w szerokim znaczeniu formacji intelektualno-artystycznej (wymiennym, proponowanym przez autora terminem służącym do jej określenia jest „literatura modernistyczna”), która została we wstępie tak dookreślona:

W dalszym ciągu sądzę, że jest to pojęcie poznawczo płodne i operacyjne analitycznie; ono bowiem dopiero umożliwia uchwycenie wewnętrznej ciągłości kluczowych założeń, zachowujących artystyczno-światopoglądową aktualność ponad gmatwaniną estetycznych proklamacji, ideologicznych zaangażowań, historycznych przymusów i wyzwań. Ono też pozwala dostrzec współ-

ne cechy tej literatury, o której mówi się, skądinąd całkiem słusznie, że pozbawiona jest jednorodności – jako jawnie, a nawet manifestacyjnie proklamująca zaprzeczające sobie wzajemnie charakterystyki, zobowiązania i ideały¹.

Jest to rozwinięcie szczególne także z tej racji, że terminy „literatura modernistyczna”, „modernizm” w odniesieniu do literatury polskiej zyskują tu kolejne odcienie, kolejne wartości znaczeniowe w relacji z tymi, które autor przedstawił wcześniej w *Języku modernizmu*.

Zamysł całości opiera się na postawieniu tezy o modernistycznym wariantcie stosunku literatury do rzeczywistości oraz sprawdzeniu tej tezy na wybranych przykładach (Norwid, Leśmian, Przyboś, Miłosz, Różewicz, Herling-Grudziński, Białoszewski i Herbert). Przy tak sformułowanych założeniach pracy i takim doborze autorów, których dzieła są tu poddawane lekturze, szczególnie pomocne staje się pojęcie epifanii rozumianej przez badacza w sposób odbiegający nieco od tradycyjnych, dotychczasowych ujęć, zdominowanych przez perspektywę historycznoliteracką – chodzi tu zwłaszcza o literacką i estetyczną tradycję romantyczną oraz warianty modernistyczno-awangardowe. Książka ta obejmuje swoim zasięgiem ponad dziesięć lat doświadczeń pozyskanych w trakcie pracy nad zagadnieniami epifanii, zresztą teksty, które się na nią składają, były wcześniej publikowane i funkcjonują w szerokim obiegu badawczym już od kilku lat. Epifania jest tu rozumiana jako jedna z ważniejszych kategorii właściwych literaturze nowoczesnej, autor zaś, idąc śladami Joyce’a, jednoznacznie rezygnuje z możliwości jej rozumienia w aspekcie teologicznym czy w kontekście literatury religijnej.

Ograniczenie się do wymiaru „ateologicznego”, „pre-” czy „parareligijnego” – pisze Nycz – pozwala jednak zi-

¹ R. Nycz: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001, s. 6. Dalsze odniesienia do tej pracy oznaczam bezpośrednio w tekście artykułu.

dentyfikować ważne wspólne cechy poetologiczno-estetyczne oraz odnaleźć powinowactwa strukturalne z poziomu podstawowego, mogące stać się medium rozmaitych, ale nie narzucające żadnych konkretnych zaangażowań czy przesłań religijno-światopoglądowych (choć pochodnie sygnalizujące specyficznie nowoczesny typ literackiego dyskursu religijnego; zakładającego radykalną niewspółmierność „ludzkiej” i „pozaludzkiej” strony rzeczywistości i stąd odpowiadającego postawie przyjmowanej wobec tego, co „niepojęte”, „niewyraźalne”, „inne”). Umożliwia też zachowanie jednorodnej perspektywy historycznej poetyki kulturowej oraz porzucenie na literaturoznawczej analizie dyskursu.

s. 7

W innym miejscu książki, w szkicu poświęconym twórczości Zbigniewa Herberta znajdujemy i takie określenie dyskursu epifijnego:

[...] typ wypowiedzi, w którym nie można oddzielić treści przekazu od warunków jej przejawienia się — co, z jednej strony, pozwala mu zachować status szczególnej, uprzywilejowanej formy poznania, z drugiej zaś rozszerzyć jego zakres na rozmaite zestetyzowane, a nawet zeświecczone warianty artystycznej artykulacji transcendentnego doświadczenia.

s. 236

Podjęcie, jak się wyraził badacz, „ateologiczne”, czy też „parareligijne” wydaje mi się szczególnie interesujące, rozszerza bowiem znacznie perspektywy analityczne i interpretacyjne poszczególnych tekstów, co w końcu pozwala, jak dalej zobaczymy, na precyzyjne sformułowanie uniwersalnych, poetologicznych reguł tekstów opierających się na epifanii. Elementarne dla tej rozprawy pojęcie epifanii zostaje szeroko rozwinięte, zyskuje dodatkowe walory znaczeniowe, wreszcie staje się jednym z zasadniczych wykładników

ogólnej poetyki nowoczesnego dzieła literackiego. Podjęcie kwestii poetyki epifanii właściwej nowoczesnemu dziełu literackiemu sytuuje rozważania Nycza w samym centrum współczesnych dociekań literaturoznawczych skoncentrowanych wokół teorii tekstu, podmiotu i rzeczywistości. Wnikliwa analiza rozmaitych ujęć epifanii (wśród nich zwłaszcza antropologicznego stanowiska Charlesa Taylora) — od romantycznych, które miałyby świadczyć o dostępie do „transcendentnej, esencjalnej rzeczywistości” (s. 48), do modernistycznych, naznaczonych przez chaos nowoczesnej cywilizacji i tym samym powstałych z poczucia lęku „**przed tym, co lne**” (s. 48) — pozwoliła autorowi *Sylw współczesnych* wyodrębnić jeszcze jedną odmianę epifanii, która została określona jako „**negatywna epifania**”, tj. dzieło jako ślad „zawsze niewypowiedzianej, obecnej poza przedstawieniem rzeczywistości” (s. 49).

Główna teza książki Nycza, wyartykułowana zresztą w tytule za pomocą formuły „**literatura jako trop rzeczywistości**”, wskazuje na charakterystyczną cechę poetyki nowoczesnej literatury i zmierza do uchwycenia oraz dookreślenia ogólnego związku literatury z rzeczywistością.

Odniesienie do świata — pisze badacz — jest trwałym i nieusuwalnym „tropizmem” literatury, jednakże świat, choć oczywiście nie jest tekstem, to nie udostępnia nam się inaczej, niż w formie „tekstu” (w ogólniejszym rozumieniu tego terminu: obiektu zsemiotyzowanego oraz pojęciowo i językowo zmediatyzowanego). Toteż i rzeczywistość pokazywana w literaturze nie jest czymś bezpośrednio danym, lecz raczej: zarazem tworzoną i odkrywaną w procesie tropologicznej reprezentacji.

s. 12

Pojęcia „trop” i „tropizm” zajmują ważne miejsce w poststrukturalistycznych poszukiwaniach literaturoznawczych i stanowią integralny składnik dyskursu dekonstruktywistycznego (myślę tu np. o pracach Paula de Mana czy Jacques’a Derridy). Jednak formuła zastosowana przez Nycza, a także sposób jej rozwinięcia spra-

wiają, że jego postępowanie badawcze obejmuje swoim zakresem różnorodne metodologie, a jednocześnie staje się niezależne i niepowtarzalne. Samo słowo „trop” funkcjonuje w tej pracy na wiele różnych sposobów, z jednej strony bowiem, zgodnie z grecką etymologią, oznaczać może zwrot, kierunek, tryb, kształt, wygląd, temperament czy usposobienie, z drugiej ma także swoje warianty homonimiczne — zwłaszcza dwa z nich kształtują determinanty dyskursu tej rozprawy: trop jako ślad pozostawiany przez kogoś, czy też jako coś, co pozostaje po tym, co bezpowrotnie przeminęło, a także trop jako kategoria powiązana z retoryką i opierająca się na semantycznych transformacjach konwencjonalnych znaczeń przedmiotów. Ów trop-ślad staje się tutaj świadectwem istnienia, obecności — jest to świadectwo uwikłane w splót zaskakujących zależności, z jednej strony ślad to coś oczywistego, namacalny dowód obecności, coś, co pozostało po przedmiocie, z drugiej ślad jest czymś niejasnym, bo niepodobnym do przedmiotu, który go pozostawił (trop retoryczny nadaje sens nieistniejącemu lub czemuś, co sensu nie posiada). Taka formuła oparta na złożonej koegzystencji zakresów znaczeniowych

zdaje sprawę z mechanizmu konstytuowania się typowego tekstu modernistycznego jako artystycznego świadectwa istnienia, poddanego sprzecznym naciskom radykalnej suwerenności i całkowitego podporządkowania, a także dyskursu epifanicznego, na rozmaite sposoby przesuwającego granice (nie tylko artystycznego) poznania; pomnażającego o nowe terytoria świat dostępny ludzkiemu doświadczeniu; troskliwie pielęgnującego kolejne trof[ph]ea — przywiezione z „wypraw w pozaludzkie” tropy rzeczywistości.

s. 11

Jeśli zaznaczyłem niezależny i niepowtarzalny charakter prowadzonych przez Nycza poszukiwań, to dlatego, że jest to, by tak rzec, ogólna cecha pisania tego badacza, który z reguły osadza swój dyskurs w szerokim kontekście badań literaturoznawczych,

a jednocześnie porusza się po ich obrzeżach i marginesach, wytworząc w ten sposób dystans pozwalający mu na stawianie nowych, odkrywczych tez i konstruowanie niezwykle nośnych pojęć analitycznych. Myślę tu choćby o „sylvach współczesnych”, które na stałe zadomowiły się w dyskursie literaturoznawczym, lub też o kategorii „podmiotu sylleptycznego” (jako jednego z wariantów „tropów »ja«”), wyprowadzonej z tekstu Michaela Riffaterre’a², poświęconego *syllipsis*. Zakładam, że proponowana w nowej książce Nycza formuła „literatura jako trop rzeczywistości” będzie funkcjonować w dyskursie literaturoznawczym na podobnych zasadach.

Nycz podejmuje w swej pracy kwestię procesu tropologicznej reprezentacji, w którym daje się wyróżnić dwie zasadnicze fazy: **fazę tropu-śladu**, opierającą się na tekstualizacji realnego i wpisaniu realnego w tekst, który od tego momentu obejmuje rzeczywistość za pomocą swoich form językowych, oraz **fazę tropu-figury**, a więc retorycznej reprezentacji realnego, które uległo procesowi tekstualizacji. Obydwie fazy — jak przekonująco dowodzi autor — następują współzależnie i równocześnie:

[...] w dziele literackim następuje transfiguracja realnego w ślad, tego zaś w trop figuralnej (retorycznej) reprezentacji.

s. 13

W takiej perspektywie przedstawienie literackie staje się „dziełem retoryki obecności”, która z kolei wpływa na specyfikę twórczości literackiej i decyduje o jej odmienności na tle innych twórców kultury.

Pierwszą część książki Ryszarda Nycza stanowią trzy koherentnie z sobą powiązane oraz wzajemnie się dopełniające rozprawy

² Por. M. Riffaterre: *Syllipsis*. „Critical Inquiry” 1980, vol. 6, no. 4. Chodzi tu oczywiście o dobrze znany tekst: R. Nycz: *Tropy »ja«*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. „Teksty Drugie” 1994, nr 2; wydruk w: I d e m: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997.

teoretyczne i historycznoliterackie, które zawierają szczegółowe rozwinięcie postawionych we wstępie tez (wyrażonych w rozdziałach): „*Wyrażanie niewyraźnego*” w *literaturze nowoczesnej (wybrane zagadnienia)*, *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności oraz Poetyka epifanii a początki nowoczesności*. Punktem wyjścia zagadnień „wyrażania niewyraźnego” są prace Georga Simmla (pojęcie nowoczesności jako uwewnętrznionego doświadczenia) i Theodore’a W. Adorna (dialektyka modernistycznej sztuki jako nieprzerwanego wysiłku wyrażania nowości, która wymyka się wyrażeniu). Pozwala to badaczowi na ujęcie literatury w kategoriach „wyrażania niewyraźnego” w kontekście trzech zasadniczych zjawisk: teorii języka ogólnego i poetyckiego (decydująca jest w tym zakresie odkrywczość formy poetyckiej, która staje się w nowoczesnej literaturze gwarantem prawdziwości sztuki — słusznie wskazuje tu Nycz na prekursorski charakter poezji Bolesława Leśmiana na gruncie literatury polskiej XX wieku, a dalszego rozwinięcia myśli w tym zakresie dokonuje w kapitalnym szkicu „*Słowami... świat wyglądam*”. *Bolesława Leśmiana poezja nowoczesna*, otwierającym drugą część książki), teorii procesu twórczego oraz specyficznej teorii dzieła literackiego (wypowiadanie tego, czego nie można wypowiedzieć inaczej, oraz wyrażanie czegoś, co było dotąd niewyraźne, nieznane). Dwudziestowieczne, nowoczesne dzieła literackie i rodzące się wraz z nimi teorie dotyczące języka i procesu twórczego były faktycznie skupione wokół estetyki niewyraźności i rzeczywiście — co podkreśla Nycz — „uprawomocniały zasadę wyrażania niewyraźnego” (s. 41). Wychodząc z tego gruntownie uzasadnionego przekonania, badacz wskazuje charakterystyczne cechy nowoczesnego dzieła literackiego: dzieło literackie przestaje być traktowane jako reprezentacja niezależnie istniejącego przedmiotu, a staje się raczej „niepowtarzalną manifestacją słowną jego postaci” (s. 41); znaczenia utworu nie da się już określać zgodnie z relacją do intencji autorskiej, wynika ono bowiem ze „wzajemnego oddziaływania całości składników utworu” (s. 41); tekst rządzi się „»własnymi« regułami poetyckiego języka” (s. 41), a nie standardowymi regułami umożliwiającymi mu spełnienie jakichś zadań utylitarnych; wreszcie, tekst ma „inherentnie autorefleksyjny wy-

miar” (s. 41), co oznacza, że forma utworu nosi w sobie proces kształtowania znaczeń. W ten sposób zarysowane cechy dzieła literackiego spletały się z ogólnymi zasadami konstrukcyjnymi, które bardzo często opierały się właśnie na ulotnych chwilach i obrazach, rozbłyskach, *etc.*, zwanych od początku XX wieku właśnie epifaniami.

Ważne miejsce w książce zajmuje rozprawa *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*, w której autor dokonał rekapitulacji rozmaitych stanowisk odnoszących się do dyskursu o osobie, nie po to jednak, aby je w jakikolwiek sposób rozwijać, ale raczej po to, aby zaproponować podejścia alternatywne. W tej rozprawie bardzo ważne wydało mi się szerokie omówienie interpretacyjne słynnego po dziś dzień tekstu Rolanda Barthes’a *Śmierć autora*, a to z tego względu, że ta niezwykle radykalna (albo przynajmniej za taką uchodząca, o czym zapewne decyduje *doxa*) wypowiedź francuskiego krytyka aż nazbyt często była rozumiana w sposób dosłowny, a co więcej, często w pełnym oderwaniu od innych jego wypowiedzi i twierdzeń sformułowanych w takich pracach, jak *Od dzieła do tekstu*, *S/Z* czy *Teoria Tekstu*. O ważności tej rozprawy decyduje też inny fakt, a mianowicie: wyprowadzenie dyskursu o osobie, podmiocie, podmiotowości, tożsamości poza ograniczające ramy „więzienia języka”³ — by posłużyć się w tym miejscu formułą Fredrica Jamesona, trafnie oddającą krytyczne podejście Nycza do strukturalizmu, i zwrócenie go ku perspektywom antropologicznym, co pozwala jednoznacznie stwierdzić, że żadne żałobne nabożeństwo nad trumną podmiotu nigdy nie miało miejsca. Mówienie o punktowej prostocie klasycznego podmiotu trzeba odłożyć do lamusa, toteż Nycz stara się raczej pokazać całą wielopoziomową złożoność tego fenomenu.

Kolejna rozprawa rozwija tezy na temat poetyki epifanii, przynosi też szczegółowo dookreśloną definicję, która staje się jedną z centralnych nici całego wywodu:

³ Por. F. J a m e s o n: *The Prison-house of language. A critical account of structuralism and Russian formalism*. Princeton 1972, s. 89–90.

Poetyką epifanii nazywam wyprowadzony ze świadectw nowoczesnej literatury zespół przeświadczeń na temat specjalnego statusu i funkcji poetyckiego języka oraz reguł konstruowania artystycznej wypowiedzi, której ośrodkiem są właśnie owe „epifanie”, czyli zapisy – lub miejsca wystąpienia – intensywnych, nieciągłych, mentalnych **śladów obecności** niezwyklej wartości powszedniego istnienia rzeczy indywidualnych.

s. 89–90

Wywód na temat poetyki epifanii otwiera wypowiedź dotycząca *Czarnych kwiatów* i *Białych kwiatów* Cypriana Norwida (w tych właśnie utworach, odbiegających od zasadniczego zrębu pisarstwa autora *Vade-mecum*, dostrzegalny jest – zdaniem badacza – projekt nowej estetyki i poetyki), w której dokonana została wnikliwa analiza „prostotliwych parabol” romantyka, z jednoczesnym wskazaniem źródła nowoczesnego epifanijnego pisania w literaturze polskiej. Rozdział ten uzupełniają wypowiedzi dotyczące młodopolskiej „retoryki ekstazy” i motywów hofmannsthalowskich w pisarstwie Karola Irzykowskiego. Badając owe motywy, Nycz koncentruje się zwłaszcza na fundamentalnym dla świadomości literatury nowoczesnej *Liście Lorda Chandosa* Hugona von Hofmannsthala i dokonuje gruntownego przeglądu recepcji tego słynnego tekstu, kładąc nacisk przede wszystkim na jego krytyczną refleksję autorstwa Irzykowskiego. Pozwala to autorowi *Sylw współczesnych* na wysnucie następującego wniosku:

Z dzisiejszej, szerszej perspektywy – ewolucji całego rewelatorskiego nurtu literatury polskiej XX wieku, któremu Irzykowski zapewnił pierwszą krytyczną konceptualizację, a Leśmian pierwsze poetyckie ucieleśnienie, a który obejmuje zarówno świadomych (jak Herling, Czapski czy Jeleński), jak i o wiele liczniejszą grupę nieświadomych spadkobierców doświadczeń Lorda Chandosa (aż po Zagajewskiego, Maja i legion epifanicznych poetów najmłodszej generacji) – widać przecież jasno,

że właśnie za sprawą przekładowej i krytycznoliterackiej inwencji Karola Irzykowskiego ten kluczowy dla nowocześniejszej polskiej literatury nurt (nie tylko poetyckich) poszukiwań zyskał u swych narodzin wyraźny patronat Hugona von Hofmannsthala.

s. 113–114

W tym miejscu pozwolę sobie na drobną uwagę. Otóż wydaje mi się, że zaliczanie Zagajewskiego do „nieświadomych spadkobierców doświadczeń Lorda Chandosa” nie jest w pełni uzasadnione. Potwierdzają to spostrzeżenia myśli Zagajewskiego zapisane w *Uwagach o wysokim stylu*, które stanowią swoiste rozwinięcie tez postawionych przez Hofmannsthala w eseju *Der Dichter und seine Zeit*, a wiążą się w sposób jednoznaczny z kwestią epifanii⁴.

Na drugą część *Literatury jako tropu rzeczywistości* składają się szczegółowe studia poświęcone twórczości wybranych pisarzy. Studia te łączy oczywiście kluczowa dla całości książki problematyka epifanii dostrzeżona okiem analityka w dziełach pisarzy, których teksty znajdują się, jak przyzwyczały nas do tego dotychczasowe ujęcia i klasyfikacje polskiej literatury współczesnej, na znacznie oddalonych od siebie biegunach.

W tej części książki szczególnie intrygującym szkicem jest ten poświęcony twórczości Miłosza, a przede wszystkim ta jego partia, która traktuje o późnych poematach i ich charakterze sylwicznym. Rzeczywiście, dzieje się w twórczości Miłosza tak, że te późne, fascynujące poematy — zwłaszcza od okresu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* — noszą znamiona właściwe formie postmodernistycznych poematów. Można by w tym miejscu przytoczyć fragment *Wstępu* do drugiej części *Kronik*, zatytułowanej *Dla Heraklita*, fragment, który następuje bezpośrednio po opisie rzeczywistości ulotnej, trudno uchwytniej, niepełnej, rozbitej na luźno z sobą

⁴ W tej sprawie zob. J. Klejnocki: *Bez utopii? Rzecz o poezji Adama Zagajewskiego*. Wałbrzych 2002, s. 205.

powiązane części, rzeczywistości, która została utrwalona w języku ludzkiej mowy:

Mój wiek dwudziesty napierał na mnie wielością takich świadectw o bezustannej zmianie, o „historycznym przyspieszeniu”, podsuwając pamiętniki, powieści, następujące po sobie szkoły malarstwa, nade wszystko jednak „fotografię epoki” i taśmę filmową od początków kina. W porównaniu z rzeczywistością doznana a nigdy nie utrwaloną była to kropla w morzu, ale niewątpliwie w mojej wyobraźni nakładały się na siebie sceny, które sam oglądałem i te, które przyszły z lektur, z wizyt w muzeach nowoczesnej sztuki, z filmu⁵.

Nycz oczywiście powołuje się w swoich analizach także na cytowany wyżej *Wstęp*. Zdecydowałem się w tym miejscu przypomnieć dodatkowo jego fragment dlatego, że zawsze był to dla mnie cytat ważny, bo objaśniający wprost proces postrzegania rzeczywistości wyłaniającej się jakby z tysięcy zakamarków kultury i podlegającej ciągłemu procesowi dysseminacji. Procesem tym kierują reguły, które wiążą się bezpośrednio z intertekstualnością, traktowaną tutaj jako świadomy zabieg konstrukcji tekstowej. W tym planie projektowanie tekstu przez Miłosza pokrywa się dokładnie z założeniami wielu teoretyków intertekstualności. Zabiegi intertekstualne w późnej twórczości poety wiążą się w sposób zasadniczy z niewyraźnością, wynikającą z bolesnej świadomości, jak to napisał autor *Dla Heraklita*, „rozpaczliwej niewystarczalności języka”, a także ze świadomości tego, „że rzeczywistość opisana, namalowana czy sfilmowana jest zupełnie inna niż ta dana nam bezpośrednio”. Nycz, idąc za wskazówką Michaela Davidsona, określa te późne poematy trafną formułą: „the long, open-ended notebook poem” („długi otwarty poemat notatnikowy”), która znakomicie sprawdza się właśnie w przypadku Miłosza. Kwestię

⁵ C. Miłosz: *Kroniki*. Paryż 1987, s. 33.

świadomości intertekstualnej w późnej twórczości autora *Pieska przydrożnego* powiązał badacz z problematyką epifanii, ściśle łączącą się tu ze słownymi kolażami:

Ogółem jednak biorąc, epifania w twórczości Miłosza nie jest ani bezpośrednią samorewelacją, ani czystą techniką; to **zaszyfrowany ślad obecności** utrwalony w przeżyciu, pamięci, języku — przez podmiot (epifania jest zawsze „dla kogoś”), który poręcza, legitymizuje jej prawdziwość.

s. 169

Podjęta przez Nycza kwestia intertekstualnych uwikłań pisarstwa Miłosza znajduje swoje dopowiedzenie w dalszej części książki, w której badacz — określając miejsce tego poety w świecie literatury, jego nadzwyczajną zdolność do łączenia rozmaitych dyskursów epatujących myślący i piszący podmiot różnymi porządkami języka i różnymi zjawiskami kulturowymi — podjął trafną próbę opisu jego czterech poetyk: poetyki wizyjnej potoczności, poetyki publicznego dyskursu, poetyki parabolicznej autobiografii i poetyki wskazywania pozaludzkiego. W twórczości autora *Nieobjętej ziemi* współgrają one z sobą, wprowadzając to pisarstwo na tropy tak trudno poddającej się uchwyceniu współczesnej rzeczywistości i pozwalając mu skutecznie za owymi tropami podążać.

Drobną uwagę nasunął mi szkic poświęcony epifanii w poetyce Mirona Białoszewskiego. Analizując fragmenty *Raju* wchodzącego w skład *Szumów, zlepow, ciągów*, zauważył Nycz, że jednym z ulubionych konceptów Białoszewskiego są formy językowe oparte na lapsusie, przejęzyczeniu czy błędzie mowy (chodzi tu zwłaszcza o relację z przygody związanej z kupowaniem ryby określonej w utworze jako „morszczur”, a także inny przykład zaczerpnięty z *Wierszy wybranych i dobranych* — „Płynie praostatek”). Oczywiście jest tak, jak stwierdza badacz (fakt ten był już wskazywany w rozmaitych analizach utworów autora *Mylnych wzruszeń*), ale wydaje

mi się też, że w przypadku Białoszewskiego owe przejęzyczenia, dziwaczne lapsusy mają też inne funkcje, bo przecież odstaniają nieświadomość języka i ostatecznie pozwalają docierać także do innych wymiarów „niewyraźnego”, odstąpić jeszcze inne obszary rzeczywistości, tym razem tej, która pozostaje ukryta w głębokich pokładach języka, w nieświadomości.

Książkę zamyka oryginalne, umieszczone w kontekście hermeneutyki nowoczesnego doświadczenia egzystencjalnego odczytanie wielokrotnie już komentowanego utworu Zbigniewa Herberta *Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy*. Wybór tekstu, który doczekał się tak wielu silnie zróżnicowanych lektur, był oczywiście celowy i pomyślany w taki sposób, aby możliwe było postawienie kilku uogólniających tez dotyczących teorii interpretacji. To właśnie z tego punktu widzenia interpretacja zaproponowana przez Nycza jest, jak myślę, bardzo szczegółowa. W gruncie rzeczy stanowi nie tylko po prostu interpretację wiersza Herberta, ale też po części teoretyczny tekst na temat reguł interpretacji. To jakby tekst w tekście, który z jednej strony objaśnia precyzyjnie, krok po kroku, reguły odczytywania konkretnego utworu, odstania całe postępowanie badawcze, tak że wywód traktujący o sprawach nader złożonych staje się wyrazisty, z drugiej — zmierza do wyłożenia uogólnionych zasad współczesnej teorii interpretacji. Wychodząc od szczegółowych analiz wiersza, badacz formułuje wnioski dotyczące charakterystycznych cech poetyckiego pisania Herberta, wreszcie — pisania nowoczesnego:

W ten sposób poezja staje się hermeneutyką nowoczesnego doświadczenia i zarazem obiektem hermeneutycznych poczynań interpretatorów — w procesie niekończącego się egzegetycznego postępowania. Można by rzec, że nie tylko mówi o tym, ale sama jest tym czymś — i na tym zresztą polega, najkrócej biorąc, stosunek nowoczesnej literatury (sztuki w ogóle?) do rzeczywistości przejawiającej się w nowoczesnym ludzkim doświadczeniu.

Pisanie Herberta ma tę szczególną właściwość interpretacyjnej niewyczerpywalności, czego ewidentnie dowiodła dokonana przez Nycza analiza odsłaniająca zawartą w tekście subtelny grę relacji pomiędzy jego tematem, intencją autorską i nadzwyczaj trudną do uchwycenia, a jednak znakomicie przez badacza wydobytą, nieświadomością tekstu.

Wspominałem już, że łącznikiem zawartych w tej książce rozpraw jest epifania, a związana z nią problematyka została tu gruntownie zweryfikowana z perspektywy historycznoliterackiej i zyskała pod piórem Nycza walor niepowtarzalnego, syntetycznego ujęcia ważniejszych fenomenów polskiej literatury współczesnej. *Literatura jako trop rzeczywistości* pokazuje w przekroju historycznym różnorodne formy pisania epifanicznego w literaturze nowoczesnej, jego bezustanne transformacje, które dokonywały się, jak to zostało w przejrzysty sposób w tej pracy przedstawione, ponad tradycyjnymi podziałami historycznoliterackimi.

Literatura — Muzyka

Powiem od razu, że *Muzyczność dzieła literackiego* Andrzeja Hejmeja¹ jest książką, na którą trzeba było czekać wiele lat, i że na gruncie polskiego literaturoznawstwa w zakresie tej odmiany komparatystyki, która zajmuje się dziełami muzycznymi i literackimi, jest to w tej chwili praca najobszerniejsza ze względu na przedstawiony w niej stan badań oraz zasięg problemowy zilustrowany kapitalnymi analizami wybranych tekstów. Badania porównawcze w zakresie muzyki i literatury mają swoją bogatą historię, także w literaturoznawstwie krajowym. Trudno jednak nie zgodzić się z opinią autora, że problematyka filiacji muzyczno-literackich „w polskiej tradycji badawczej jawi się — przynajmniej z racji niedostatecznego wyodrębnienia w ramach naukowej dyscypliny — jako *terra incognita*” (s. 15).

Problematyka tej książki jest ściśle związana z badaniami komparatystycznymi, a centralną kwestią całej rozprawy uczynił autor „muzyczny tekst literacki” w rozmaitych aspektach jego istnienia i funkcjonowania (opis muzyki, literackie fugi, znakomita analiza *Podróży zimowej* Stanisława Barańczaka). Określając pole swoich zainteresowań badawczych, Hejmej słusznie odróżnia komparatystykę literacką od studiów muzyczno-literackich, które są zwykle

¹ A. Hejmej: *Muzyczność dzieła literackiego*. Wrocław 2001. Dalsze odniesienia do tej rozprawy lokalizuję bezpośrednio w tekście.

podejmowane z perspektywy ogłędu literatury i jedynie częściowo przynależą do komparatystyki literackiej.

Autor *Muzyczności...* przedstawia szeroko tradycję polskich i zagranicznych badań (erudycja autora w tym zakresie jest rzeczywiście imponująca!) nad relacjami pomiędzy literaturą i muzyką, przedstawia historię sporu opartego na opozycji muzyczność – niemuzyczność dzieła literackiego, wreszcie dokonuje gruntownej analizy i krytyki pojęcia „muzyczność” i ostatecznie proponuje jego potrójne rozczłonowanie kategoriale. Przyjmując, że nie istnieje jedna muzyczność, badacz słusznie sugeruje możliwość rozpatrywania „trzech muzyczności”. Rozbicie tego pojęcia na „muzyczność I”, „muzyczność II” i „muzyczność III” dokonane przez Hejmeja na podstawie analizy stanu badań jest uzasadnione i nie budzi większych zastrzeżeń. Drobne wątpliwości – co zresztą autor wyraźnie zaznaczył – rodzą się w związku z kwestią „muzyczności I”, której definicja jest sformułowana w sposób nieco skomplikowany, o czym zaraz szerzej. „Muzyczność II” obejmuje przypadki takich utworów literackich, w których mamy do czynienia z „różnorodnymi typami tematyzowania muzyki” (s. 59), z kolei „muzyczność III” takie teksty, w których pojawiają się „retoryczne strategie wprowadzania kontekstu konstrukcyjności kompozycji muzycznej w obręb utworu literackiego” (s. 63).

Co do „muzyczności I”, to ujawnia się ona przede wszystkim poprzez sposób funkcjonowania języka w danym tekście literackim, przy czym chodzi nie tyle o immanentne ukształtowanie fonetyczne języka, ile, jak pisze Hejmej, „o nadane w sposób jednostkowy uporządkowanie w sferze brzmieniowości danego tekstu literackiego” (s. 59). Inaczej mówiąc, chodzi tu nie tylko o nazwanie i wskazanie zjawisk fonetycznych typu onomatopeja, eufonia, aliteracja czy anafonia, ale również o konkretną sytuację ich zastosowania artystycznego. Ten typ muzyczności ujawnia się najczęściej poprzez jakąś indywidualną, niepowtarzalną technikę zapisu, która została, by tak rzec, wynaleziona na potrzeby konkretnego utworu. „Muzyczność I” jest tym mocniej uargumentowana, im więcej znajduje się w utworze „dodatkowych sygnałów tekstowych”, które wiążą się ściśle z zakresem stematyzowania

utworu, a więc z „muzycznością II”. Ostatecznie takie zdefiniowanie „muzyczności I” wydaje mi się trafne. Tworząc tę definicję, Hejmej połączył, jak myślę, stanowisko Henri Meschonnic (na którego zresztą w tym miejscu swoich wywodów się powołuje) odnoszące się do muzyczności i swoje własne, dotyczące kwestii tematyzowania poszczególnych utworów. Meschonnic wielokrotnie podejmował w swoich pracach (np. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, *La Rime et la vie*) radykalną krytykę takiego pojęcia muzyczności, które opierałoby się na wyliczaniu kolejnych figur fonetycznych sfunkcjonalizowanych mimetycznie lub estetycznie (ozdobna funkcja języka). Według Meschonnic — o czym Hejmej dobrze wie jako jego uważny czytelnik — chodzi raczej o to, że na podstawie analiz brzmień można wskazać rozmaite sposoby funkcjonowania języka.

Z punktu widzenia Hejmeja najbardziej interesująca jest „muzyczność III”, która wiąże się ściśle z „muzycznym tekstem literackim”, będącym, jak wcześniej powiedziałem, centralnym problemem tej rozprawy:

Z całej problematyki rozlicznych paradygmatów „muzyczności” interesuje mnie w zasadzie tenże szczególny przypadek, definiowany dotychczas w związku z muzycznością dzieła literackiego jako muzyczność III, który z powodów czysto metodologicznych zostanie wyodrębniony i określony mianem muzycznego tekstu literackiego. W kontekście wcześniejszych rozstrzygnięć dobrze widać, że sytuuje się on niedwuznacznie w obszarze problemowym muzyczności dzieła literackiego (zajmuje tam mocno peryferyjne miejsce pośród wielu różnorodnych zagadnień); nadto zaś — i przede wszystkim — że pod nazwą nie obciążoną tradycją badań literackich prezentuje się jako problem do odrębnego rozpatrywania.

Postępowanie badawcze sprowadza się do poszukiwania takich tekstów literackich, w których — w zakresie relacji literacko-muzycznych — występuje „artystyczna koncepcja konstrukcji (z) konstrukcji” (s. 67), powiązana z mechanizmami retorycznymi i palimpsestowymi. Tak wytyczona perspektywa badawcza wydaje się niezmiernie interesująca i znajduje swoje potwierdzenie w analizach wybranych przez Hejmeja tekstów literackich, te z kolei, o czym już była mowa, są nadzwyczaj ciekawe i nowatorskie. Chciałbym w tym miejscu przedstawić kilka uwag szczegółowych odnoszących się właśnie do analiz.

Pierwszy rozdział analityczny książki Hejmeja, zatytułowany *Literackie fugi*, stanowi przykład analizy porównawczej *Preludio e fughe* Umberta Saby oraz *Todesfuge* Paula Celana. Autor przyjmuje tu „negatywną perspektywę badawczą” i na samym początku tekstu stawia radykalną tezę głoszącą, że „nie istnieje żadna adekwatna przekładalność dzieła muzycznego na dzieło literackie” (s. 96). Tezę tę zresztą skutecznie udaje mu się obronić. Analiza literackich fug pokazuje, że są one w szczególny sposób preparowane na podstawie fugi muzycznej, a między autorem-nadawcą i czytelnikiem-odbiorcą musi istnieć szczególny rodzaj paktu, porozumienia, które opiera się na obopólnym wyrażeniu zgody „na grę wzajemnego uwodzenia poprzez tekst literacki” (s. 123). Zdaniem Hejmeja, fugi literackie z zasady nie są interpretacjami muzycznego gatunku fugi, ale interpretacjami schematu fugi muzycznej — z takim stwierdzeniem, popartym zresztą wyczerpującą argumentacją — zgadzam się całkowicie.

Drobna uwaga związana z rozdziałem o literackich fugach dotyczy doboru tekstów. To oczywiście żaden argument i śmieszny zarzut, kiedy czytelnik pyta, dlaczego autor wybrał do analizy ten właśnie tekst, a nie wybrał innego. Niemniej jednak zaznaczę swoją opinię w tej sprawie: szkoda, że zabrakło w tym tekście *Fugi* Rafała Wojaczka. Krótka analiza tego znakomitego tekstu nie wpłynęłaby na zmianę głównej tezy wyводу, wręcz przeciwnie, mogłaby ją tylko potwierdzić. *Fuga* Wojaczka to utwór szczególny, funkcjonuje bowiem jednocześnie jako tekst odnoszący się do muzyki (jest, jak chciałby tego Hejmej, „muzycznym tekstem literac-

kim”) i do malarstwa alegorycznego w stylu Boscha czy Bruegla, o czym decyduje między innymi symultaniczność dziejących się w nim scen. Do tego wyboru „literackich fug” można by też dodać złożony, kilkuczęściowy, by tak rzec, „poemat muzyczny” *Fuga* Stefana Themersona napisany w Voiron w 1941 roku, a tematycznie stanowiący niemal rozwinięcie słynnej *Europy* Anatola Sterna.

Słuchać i czytać: dwa źródła jednej strategii interpretacyjnej – to drugi w książce Hejmeja tekst analityczny. Jego przedmiotem jest *Podróż zimowa* Stanisława Barańczaka. Daruję sobie w tym miejscu wyliczenia, przymiotniki oraz wszelkie chwytły retoryczne, które miałyby świadczyć o randze tej części rozprawy, bo jest to tekst niemal całkowicie wyczerpujący podjęty przez badacza problem! Zaznaczam w tym miejscu, że moje uwagi nie są w żadnym stopniu krytyczne czy polemiczne wobec wypowiedzi Hejmeja, ale wynikają raczej z inspiracji jego tekstem. Przejdę od razu do rzeczy, która zwróciła moją szczególną uwagę – kwestia wykonania, dotycząca w książce Hejmeja nie tylko wierszy Barańczaka, ale też na przykład wspomnianego przezeń opisu dzieła muzycznego, dokonanego przez Philippe’a Sollersa w *Le Coeur absolu*. Omawiając ten utwór Sollersa, Hejmej zaczyna od wyjątkowo intrygującego fragmentu opowiadającego o wykonaniu *Kwintetu klarnetowego A-dur* Mozarta. W tekście cytatu znajdujemy takie słowa: „Le Quintette doit durer exactement vingt-trois minutes seize secondes” [„Kwintet musi trwać dwadzieścia trzy minuty i szesnaście sekund”] (s. 80). Sam Hejmej zwraca uwagę na ten fragment cytatu, pisząc, że jest to „frapująca uwaga”, i podaje w przypisie dla porównania czasu trwania kilku innych wykonań, skądinąd znakomych, które przekraczają o 10 minut czas trwania wykonania preferowanego przez Sollersa. Szkoda, że Hejmej zepchnął ten fragment do przypisu i nie rozwinął go w tym miejscu szerzej.

Sprawa wykonania wydaje mi się o tyle istotna, że mogłaby rozszerzyć nieco perspektywę badawczą. Otóż kwestia „podsuwanego – jak pisze Hejmej – potencjalnemu odbiorcy” wykonania *Winterreise* jest dla mnie ważna z takiego powodu, że zmienia nieco relację intertekstualną. Pozwolę sobie przypomnieć w tym miejscu

słowa Barańczaka: „Nie ukrywam jednak, że najwięcej — jak mi się wydaje — skorzysta na lekturze Czytelnik, który przed nią, albo w jej trakcie, wysłucha któregoś z dostępnych nagrań *Winterreise*, w wykonaniu np. Hansa Hottera (nagranie-klasyk z roku 1955, z wielkim akompaniатorem Geraldem Moore'em), Dietricha Fischera-Dieskaua, Günthera Leiba, czy zwłaszcza znakomitego Petera Schreiera (polecam szczególnie jego nagranie koncertowe z roku 1985 ze Światosławem Richterem przy fortepianie, Philips 416 194-1)”². Chcę w tym miejscu podkreślić w wypowiedzi Barańczaka słowa „polecam szczególnie”, bo choć sam wolę wykonanie Fischera-Dieskaua, to jednak po zapoznaniu się z tą notą natychmiast kupiłem „polecaną” przez poetę płytę. Dlaczego sprawa wykonania wydaje mi się tak ważna? Otóż dlatego, że jeśli istnieją jakieś preferencje autora tekstu literackiego co do wykonania danego utworu muzycznego, wówczas oznacza to, że nie można poprzestać na prostej dwuskładnikowej relacji tekst literacki — muzyczny intertekst, istnieje bowiem pomiędzy nimi jeszcze interpretant w postaci wykonania. Z tego punktu widzenia triadyczna koncepcja znaku Charlesa Sandersa Peirce’a przeniesiona do literaturoznawczych badań intertekstualnych między innymi przez Michaela Riffaterre’a wydaje się użyteczniejsza; tym bardziej że stwarza możliwość otwarcia szerszego pola w badaniach współzależności pomiędzy dziełami literackimi i muzycznymi. Mówiąc o *Winterreise*, mam na myśli konkretny utwór muzyczny, ale może on przecież mieć rozmaite wykonania, rozmaite interpretacje, a każde z nich jest niepowtarzalne, co może mieć duże znaczenie dla ostatecznego odczytania dzieła literackiego wchodzącego w filiacje z utworem muzycznym. Pisarze mają swoje preferencje w tym zakresie, wolą z jakiegoś powodu takie a nie inne wykonanie. Pouczające są w tej sprawie wybrane teksty Rolanda Barthes’a, myślę zwłaszcza o *Rasch* i *Le chant romantique*.

Mówiąc szczerze, trochę zdziwił mnie fakt nieobecności w książce Hejmeja wspomnianego przed chwilą tekstu Barthes’a *Rasch*, w którym jest mowa o *Kreislerianach* Schumanna i różnych

² S. Barańczak: *Podróż zimowa*. Poznań 1994, s. 7.

wykonaniach tego cyklu. Domyślam się, dlaczego Hejmej ten tekst pominął, chociaż wydaje mi się, że bardzo by mu się przydał w rozdziałach teoretycznych dotyczących opisu muzyki, który umieszczony jest w tej książce „pomiędzy wariantem poetyckim a wariantem interdyscyplinarnym”. Myślę, że *Rasch* pasowałby świetnie do tak określonego przedmiotu z tej racji, że język tekstu opisującego metafory wpisane po niemiecku w zapis nutowy splatają z sobą poetyckość i naukowość. Powiedziałem wcześniej, że wiem, dlaczego Hejmej ten tekst pominął. Otóż Barthes, odwołując się do anagramów de Saussure’a oraz semiotyki Julii Kristej, mówi w swoim tekście o uderzeniach, których nie ma w zapisie nutowym, a które jednak słyszalne są tylko w nielicznych wykonaniach *Kreislerianów*. A krótko: w tekście Barthes’a mamy do czynienia z recepcją subiektywną, której nie da się zweryfikować obiektywnie, bo nie wszyscy przecież muszą słyszeć to, co słyszy sam Barthes. Tu właśnie zawiera się szczególnie problem tego pięknego tekstu, sprawiający, że cały wywód Barthes’a można łatwo podać w wątpliwość. Prawdopodobnie to właśnie dlatego Hejmej zrezygnował z odwołań do tekstu Barthes’a.

W rozdziale dotyczącym opisu muzyki, a ściślej: w podrozdziale zatytułowanym *Charakter literackiego opisu muzyki*, Hejmej pisze:

[...] nie ukształtował się historycznie gatunek na pograniczu literatury i muzyki, który stanowiłby odpowiednik np. hypotypozy (*hypotyposis*) czy ekfrazy (*ekphrasis*).

s. 73

Owszem, nie ukształtował się, ale pod wpływem badań nad ekfrazą i szerzej: ekfrastycznością, szczególnie mocno rozwiniętych na świecie w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku, coraz częściej mówi się o „ekfrazie muzycznej” — np. „Musical Ekphrasis” to temat konferencji (Seventh International Congress on Musical Signification), która, jeśli się nie mylę, odbyła się w czerwcu 2001 roku w Finlandii. Określenie „ekfrazą muzyczną”, funkcjonujące już od jakiegoś czasu w literaturoznawstwie, włącza

badania nad relacjami pomiędzy dziełami muzycznymi i dziełami literackimi w pole komparatystyki i można by w sposób zupełnie uprawniony nim się posługiwać.

Tyle dygresja. Przestańmy zresztą mówić o tym, czego w książce Hejmeja nie ma, a wróćmy do tego, co w jego rozprawie jest — *revenons à nos moutons*.

Dwie początkowe obszerne analizy dotyczyły wariantów „muzycznego tekstu literackiego”, z kolei trzecia, zamykająca książkę odnosi się do pogranicza sztuk i zawiera dwie oparte na ciekawych pomysłach analizy relacji tekstu dramatycznego *Judasza z Kariothu* Karola Huberta Rostworowskiego i tekstu scenicznego tego dzieła oraz relacji pomiędzy *Hérodiade* Mallarmégo i „*Hérodiade*” de *Stéphane Mallarmé* Paula Hindemitha.

W pierwszej analizie Hejmej rozpatruje równocześnie tekst dramatu i tekst sceniczny, wykazując, do jakiego stopnia myślenie o dziele dramatycznym odbywało się u Rostworowskiego przez pryzmat dzieła muzycznego, a w konsekwencji dramat jawi się jako szczególna, wielopoziomowa konstrukcja intersemiotyczna, której rozmaite niuanse znaczeniowe odślaniały się dopiero na poziomie tekstu scenicznego. Ważną kwestią wynikającą z takiego typu analizy Hejmeja jest to, że udaje się dzięki niej odślonić nowe wartości znaczeniowe dramatu, które ewidentnie poszerzają konteksty interpretacyjne *Judasza z Kariothu*.

Z kolei analiza utworów Mallarmégo i Hindemitha (tytuł tego rozdziału wydaje się znaczący — *Literatura poza literaturą*) pokazuje sposób funkcjonowania dzieła literackiego w dziele muzycznym. Chodzi tu oczywiście o szczególny, a zarazem niezwykle oryginalny przypadek (zapewne właśnie ten fakt zadecydował o wyborze tego dzieła muzycznego do analizy), który jednak mógłby podlegać rozszerzeniu na inne przypadki obecności dzieła literackiego w dziele muzycznym. Utwór Hindemitha zawiera w podtytule znamienne dookreślenie „*récitation orchestrale*”, a więc „recytacja orkiestralna”, które, jak twierdzi słusznie Hejmej, sprawia, że mamy tu do czynienia z próbą stworzenia „wyznacznika nowej gatunkowości” (s. 201). Autor skupia w analizie swą uwagę zwłaszcza na dialogowym fragmencie *Herodiady*, zatytułowanym *Scena*, który — jego

zdaniem — musiał być zacytowany w partyturze dokładnie w całości, podczas gdy niedialogowe fragmenty przylegające do *Sceny* nie znalazły zastosowania w dziele muzycznym. Ta ściśle uargumentowana teza Hejmeja umożliwiła mu pokazanie semantycznej funkcji tekstu literackiego w złożonej, wielopoziomowej strukturze dzieła muzycznego. Tekst literacki włączony w obręb dzieła muzycznego przestaje być czytelny, ale nie przestaje znaczyć.

Tekst muzyczny — pisze autor — intersemiotycznie parafrazujący i „recytujący” Mallarmégo, inicjuje grę lustrzanego odbicia w stosunku do tekstu słownego oraz znaczenia dialogowej *Sceny*.

s. 217

W ten sposób w utworze Hindemitha dokonuje się coś, co można by określić jako „wtórne usemantycznienie muzyki” (s. 217). Tekst literacki w ramach konstrukcji muzycznej przestaje istnieć substancjalnie i ulega semantycznemu rozproszeniu. Słuchacz dzieła muzycznego ma ten tekst w pamięci i odtwarza go poprzez interpretację, jakiej dokonuje dzieło muzyczne.

W sposobie prowadzenia analizy tekstowej w tej rozprawie dostrzegam coś, co określiłbym jako „podwójny gest badawczy” — Hejmej zbliża się do wszystkich wybranych na potrzeby swego wводу tekstów jako muzykolog, a zarazem literaturoznawca. Ów „podwójny gest badawczy” konsekwentnie wykonywany przez Hejmeja w całej jego pracy daje — moim zdaniem — efekty szczególnie ciekawe. Autorowi *Muzyczności dzieła literackiego* udało się przy tym coś niezwykle ważnego. Otóż jego pisanie o skomplikowanych sprawach muzykologicznych jest przejrzyste, klarowne i — co najważniejsze — potrafi zafascynować czytelnika, wciągnąć go w gąszcz złożonej problematyki struktury dzieła muzycznego oraz jego filiacji z tekstami literackimi.

Książka Hejmeja jest rozpisana na dwa równie ważne głosy — metodologiczny i interpretacyjny. W oczywisty sposób współistnieją i współpracują one z sobą w tej pracy, ale ważniejszy i do-

nośniejszy jest dla mnie zwłaszcza ten drugi, który wiąże się z odczytywaniem poszczególnych tekstów literackich. Hejmej — za pomocą opracowanej przez siebie metody, którą nazwałbym wielowymiarową, bo przygotowaną skrupulatnie na podstawie wielu różnych stanowisk teoretycznych, a także za pomocą świetnie wypracowanego na podstawie prac innych badaczy koherentnego i wyrazistego metajęzyka — odczytuje na nowo i reinterpretuje powszechnie znane teksty literackie i muzyczne. Każda z tych interpretacji jest zaskakująca, gruntownie przemyślana i rzuca nowe spojrzenie na muzyczność dzieła literackiego.

W warstwie teoretycznej rozprawy udało się Hejmejowi wypracować szereg pojęć operacyjnych, całą złożoną i dobrze usystematyzowaną siatkę pojęciową (myślę tu zwłaszcza o omówionych przeze mnie wcześniej trzech „muzycznościach”, a także o fragmentach dotyczących opisu dzieła muzycznego), która wnosi wiele pożytecznych rozwiązań do badań komparatystycznych, ale również, co zasługuje na szczególne podkreślenie, do teorii interpretacji.

Pogranicza literackości

Książkę Grzegorza Grochowskiego *Tekstowe hybrydy*¹ trzeba umieścić w samym środku tygła badań genologicznych, w którym próbuje się wykrystalizować jakaś koherentna teoria dotycząca form gatunkowych w literaturze współczesnej. Efekty alchemicznych zabiegów w tym zakresie są — jak dotąd — dosyć skromne. Dzieje się tak dlatego, że teksty współczesnej kultury są w charakterystyczny sposób obciążane przez autorów szczególną właściwością przenikania do różnych typów dyskursu, rozpleniania się w tych dyskursach. Wypracowanie w tym zakresie jakiejś jednolitej koncepcji genologicznej jest nadzwyczaj trudne i raczej niemożliwe do zrobienia. Myślę, że nie trzeba z tego powodu nadmiernie rozpaczać, bo gdyby rozwiązanie tego problemu ostatecznie się powiodło, wówczas literaturoznawczy świat mogłaby porazić wszechogarniająca nuda.

Zacznę od tytułu tej książki, a ściślej: od słowa „hybrydy”, które natychmiast zwróciło moją uwagę. Jest to słowo znane z wcześniejszych wypowiedzi teoretycznoliterackich na podobny temat, by przypomnieć w tym miejscu choćby teksty Jerzego Smulskiego czy Mirosława Lalaka², które w oczywisty sposób istnieją w tej pracy

¹ G. Grochowski: *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*. Wrocław 2000. Wszystkie cytaty podaję z zaznaczeniem w nawiasach numerów odpowiednich stron.

² J. Smulski: „Ulepiec”. Kilka uwag o formie gatunkowej tryptyku Tadeusza Konwickiego „Kalendarz i klepsydra”, „Wschody i zachody księżycy”, „Nowy świat i okolice”. W: *Formy i strategie wypowiedzi narracyjnej*. Red. C. Niedzielski, J. Speina. To-

i po części ją współkształtują. Określenie „tekstowe hybrydy” ma, jak myślę, szczególną moc i nośność semantyczną, więc świetnie sprawdza się jako tytuł książki, której autor próbuje rozwikłać problem wzajemnego przenikania się i interferencyjności rozmaitych form wypowiedzi. Samo słowo „hybryda” przeniknęło do polszczyzny z greki za pośrednictwem łacińskiego wyrazu *hibrida* [mieszaniec] i charakteryzuje się wieloznacznością — jako wyraz używany w naukach biologicznych oznacza osobnika powstałego ze skrzyżowania dwóch genetycznie różnych osobników, z kolei jako termin językoznawczy służy na określenie wyrazu, w którego skład wchodzi elementy pochodzące z dwóch różnych języków; jest wreszcie i inne znaczenie słownikowe — „hybryda” to kompozycja składająca się z różnych, często niepasujących do siebie elementów. Pomyślałem również o kwestii, z mojego punktu widzenia, bardzo istotnej. Dzieje się tutaj tak, że użycie owej, jak by nie było, metaforycznej formy hybryd wskazuje — jako **oznaka** meta-tekstowa — na sam tekst Grochowskiego. Oto tekst o charakterze bez wątpienia naukowym, rozważający między innymi kwestię użycia i funkcji metafory w tekście filozoficznym (myślę tu zwłaszcza o rozdziale dotyczącym *Szczeliny istnienia* Jolanty Brach-Czajny), musi sam posługiwać się metaforą, bo tego wymaga — powiedziałbym nawet, że to wymusza — materiał tekstowy stanowiący przedmiot omawianej pracy. Poza tym do opisanie tekstowych hybryd potrzebny jest hybrydyczny metajęzyk, a taki udało się Grochowskiemu stworzyć za pomocą płynnej filiacji różnych pól zainteresowań literaturoznawstwa i lingwistyki.

Teksty wybrane przez autora do analiz (do kwestii doboru tekstów wróć za chwilę, bo wymaga ona szerszego omówienia) znajdują się na pograniczu „literackości i publicystyki, literackości i historiografii, literackości i diarystyki, literackości i dokumentaryzmu i wreszcie literackości i dyskursu filozoficznego” (s. 17). Co więcej, niektóre z tych tekstów zawierają formy same w sobie niejednorodne, hybrydyczne czy synkretyczne (np. esej lub biografia

literacka). Objaśniając podstawowe tezy swojej pracy, Grochowski uściśla, że „chodzi tu nie tylko o mieszanie różnych form gatunkowych i rodzajowych, ale też o potencjalną wielofunkcyjność wypowiedzi i o synkretyzm płaszczyzn odniesienia, wykraczających poza przyporządkowania genologiczne” (s. 17). Jeśli tak sformułować problem, to rzeczywiście wypadnie się zgodzić z autorem, że kategoria „hybryd” jest istotnie narzędziem o wiele poręczniejszym od pojęć operacyjnych typu „synkretyzm” czy „gatunki pograniczne”. Zgodnie ze słusznym myśleniem Grochowskiego, termin „tekstowe hybrydy” jest „mniej restrykcyjny — nie przywołując sfery wartościowań, implikuje on jedynie rozróżnienie na formy bardziej wyraziste i wykryształizowane (łącznie z tymi, które funkcjonują w piśmiennictwie użytkowym) oraz niejednoznaczne i niedookreślone” (s. 20). Ciekawe doprecyzowanie tego pojęcia oraz zjawiska znalazłem również w zakończeniu rozprawy: „[...] hybrydyzację tekstu byłbym skłonny uznawać nie tyle za gwałt na obowiązujących konwencjach, ile raczej za aktualizację i intensyfikację pewnych predyspozycji strukturalnych, potencjalnie tkwiących w samym *uniwersum* gatunkowym” (s. 257). Hybrydy, hybrydyczność i hybrydyzacja funkcjonują w tej książce konsekwentnie jako podstawowe pojęcia operacyjne, analizy poszczególnych tekstów są zaś na tych pojęciach ześrodkowane. Wchodząc w głąb tej książki, czytelnik nabiera przekonania co do słuszności tak sformułowanej problematyki, i to właśnie dlatego zdania zamykające zakończenie wydają się cokolwiek dziwne i zaskakujące: „Być może więc wszystkie teksty to hybrydy. Niektóre jednak — jak się zdaje — są nimi w większym stopniu” (s. 264). Wygląda to bardziej jak chwyt retoryczny wyrażający pokorę autora wobec trudno opanowywalnego przedmiotu, który jednak został wyczerpująco i przekonująco omówiony na 264 stronicach tekstu! Zdania te są zaskakujące w swoim hipotetycznym uogólnieniu, a przecież we wstępie autor wyraźnie zaznaczył, że nie chodzi mu o kwestię uogólnienia, że nie ma takich ambicji: „[...] nie dążę też do sporządzenia typologii omawianych form. Do pewnych uogólnień zmierzam jedynie pośrednio, przy okazji głównej roboty interpretacyjnej” (s. 21).

Pomimo tej drobnej niezręczności w zakończeniu uważam, że formuła „tekstowych hybryd” jest w tej rozprawie objaśniona w precyzyjny sposób, konkretnie, rzeczowo. I zdecydowanie wolę taką formułę od astronomicznych „mgławic tekstu” czy parapsychologicznych „fantomów tekstu”, które ostatnio tak często bezzasadnie pojawiają się w literaturoznawczych dyskursach i stanowią ich przesadnie zmetaforyzowany ozdobnik, efektownie wstawiony w sam środek pustej syntagmy.

Jednym z najważniejszych — moim zdaniem — założeń tej książki, które — powiem to od razu — zostały w całości zrealizowane, i to z nadatkiem, jest to, że w przypadku każdego analizowanego tekstu autor nie próbuje ustalić jednoznacznych rozstrzygnięć, ale raczej koncentruje się na głębokiej analizie nierozstrzygalników: „Interesuje mnie nie tyle rozstrzygnięcie, ile wytłumaczenie nierozstrzygalności” (s. 21).

Jeśli chodzi o dobór tekstów, to jest on szczególnie intrygujący, początkowo sprawia nawet wrażenie jakiegoś chaotycznego rozproszenia, ale stopniowo sprawy się wyjaśniają, a tekst Grochowskiego zaczyna stanowić koherentną, przejrzystą całość. Przedmiotami zainteresowania badacza są: *Transy* Mirona Białoszewskiego, *Boski Juliusz* Jacka Bocheńskiego, *Imperium* Ryszarda Kapuścińskiego, *Narkotyki* Stanisława Ignacego Witkiewicza i *Szczeliny istnienia* Jolanty Brach-Czajny. Grochowski przedstawia teksty w ujęciu synchronicznym, pilnie dbając o to, aby wykazać dynamiczne napięcia istniejące między strukturami artystycznymi i konwencjami innych typów dyskursu (naukowego, publicystycznego, filozoficznego). Teksty omawiane są w kolejnych rozdziałach w takim układzie, w jakim je wymienilem — układ ten podporządkował autor „zasadzie malejącego nasycenia literackością” (s. 15). Widać wyraźnie, że wybrany do analiz materiał jest silnie zróżnicowany, oplątany wielopoziomową siecią wcześniejszych komentarzy, interpretacji i drobiazgowych omówień. Wymaga też, co wydaje się szczególnie trudnym zadaniem, przyłożenia do odpowiednich tekstów różnorodnych technik i teorii lektury, zróżnicowanej metodologii. Grochowski wybrnął z tego problemu bardzo sprawnie. Znaleźć tu można drobne uchybienia, do których za

chwilę powrócę, ale w tym tekstowym gąszczu, jak już zazna-
czyłem, wraz z postępowaniem lektury wszystko się wyjaśnia, wiąże
i łączy w harmonijną całość.

Objasniając reguły doboru tekstów, autor zapisał słowa nastę-
pujące: „Przed wszystkim interesują mnie takie sprawy, jak: zde-
rzanie różnych rejestrów stylistycznych, odwołania do wzorców re-
torycznych, budowanie napięć między linearnością narracji czy
wywodu a ukrytym uporządkowaniem problemowym bądź symbo-
licznym, sposób wprowadzania przytoczeń, konstrukcja podmiotu
mówiącego, delimitacja i segmentacja wypowiedzi oraz ustawienie
relacji między różnymi formami podawczymi (np. między opisem
a opowiadaniem)” (s. 14). W tej wypowiedzi zaintrygowała mnie
i szczególnie rozbudziła mój apetyt sprawa „konstrukcji podmiotu
mówiącego”, moim zdaniem szczególnie złożona w utworach
Białoszewskiego, Witkiewicza i Brach-Czajny. Nie doczekałem się
jednak rozwiązań, których się spodziewałem. Dlaczego? Ano
przede wszystkim z tego powodu, że zastosowane przez Grochow-
skiego pojęcie „podmiotu mówiącego” jest trochę niejasne. Zda-
wać by się mogło, że to kwestia na wskroś oczywista, ale tak nie
jest. Przeczytawszy określenie „podmiot mówiący”, pomyślałem
natychmiast o kategorii, która już bardzo dawno temu została
wprowadzona do dyskursu literaturoznawczego, a potem rozwija-
na między innymi w pracach Julii Kristevej. Pojęcie *sujet parlant*
(dosłownie: „podmiot mówiący”) znajduje się w wielu jej pracach
rozproszonych i w obszernych publikacjach, np. *La Révolution du lan-
gage poétique* czy *Polylogue*. Pomyślałem o Kristevej, powiązałem ka-
tegorię „podmiotu mówiącego” z Białoszewskim i ogromnie się
ucieszyłem, spodziewając się analizy, która łączyłaby instrumenta-
rium lingwistyczne z psychoanalizą. Tymczasem narzędzia lingwi-
styczne w analizie *Transów* są rzeczywiście wykorzystane (i to z jakim
znanstwem!), ale niestety nie ma tu nawet śladu psychoanalizy –
bardzo szkoda, bo wydaje mi się, że to właśnie w przypadku
Białoszewskiego można by pokazać jeszcze inny wariant hybrydycz-
ności tekstu, który układałby się z wypowiedzi *ego*, ale też z wypo-
wiedzi *Innego* (te zwłaszcza wypowiedzi dałoby się zrekonstruować
między innymi poprzez gruntowną analizę *signifiants*). Myślę, że

w przypadku zarówno Białoszewskiego, jak i Brach-Czajny (ze względu na kategorię *écriture féminine* — zaraz rozwinę tę kwestię szerzej) nie wszystko da się wyjaśnić zgodnie z zasadami układu ról w literackiej komunikacji, choćby z racji złożoności podmiotu mówiącego, który rozumiem jako system relacji układających się między warstwami psychiki, społeczeństwa i świata. Chcę podkreślić, że nie jest to żaden zarzut (jeśli coś autorowi zarzucam, to trochę nieprecyzyjne użycie pojęcia „podmiot mówiący”). Stało się dokładnie tak, jak przewidywał i jak chciał tego Grochowski — jego tekst mnie zainspirował, a raczej upewnił mnie co do słuszności pomysłu odmiennego odczytania Białoszewskiego.

Analiza *Boskiego Juliusza* Bocheńskiego odśłania węzły łączące beletrystykę, powieściowość z eseistyką. Autorowi, przy założeniu, że mamy do czynienia z dziełem literackim, mającym traktować o problemie władzy w wyjątkowo trudnej sytuacji politycznej, udało się też zrekonstruować niezwykle język tego utworu, odśłonić jego tajniki, których nie da się wyjaśnić za pomocą upraszczającej kategorii mowy ezopowej. Grochowski skrupulatnie wskazał mechanizmy rządzące powieścią Bocheńskiego, te zwłaszcza, które zadecydowały o jej atrakcyjności i wyjątkowości na tle literatury PRL-u.

Drobna uwaga, którą chciałbym odnieść do tej części rozprawy, dotyczy jednego terminu i jednego przypisu. Chodzi o detal, szczegół, ale wiemy przecież, jak to jest ze szczegółami. Omawiając w jednym z podrozdziałów kwestię procesów beletryzacji i eseizacji, autor posługuje się pojęciem „iluzji referencyjnej” (s. 111). Na tej samej stronie znajdujemy przypis objaśniający, że termin ów pochodzi „z tekstu Z. Mitosek pt. *Realizm* włączonego do jej książki *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997, s. 88–94”. To oczywiście prawda, termin ten pochodzi z artykułu Zofii Mitosek, ale wypadłoby też zauważyć, że wprowadził go do literaturoznawstwa Roland Barthes w cytowanym przez Grochowskiego artykule *L'effet de réel*³, a później szeroko omówiony, rozbu-

³ R. Barthes: *L'effet de réel*. „Communications” 1968, n° 11; przedruk w: R. Barthes: *Le bruissement de la langue*. Paris 1984.

dowany i rozpropagowany przez Michaela Riffaterre'a w jednym z jego najbardziej znanych tekstów zatytułowanych właśnie *L'illusion référentielle* [*Iluzja referencyjna*]⁴. Jak widać, termin ten jest jednym z podstawowych elementów współtworzących siatkę dyskursów skoncentrowanych na problemie relacji pomiędzy literaturą i rzeczywistością.

Jednym z najbardziej imponujących rozdziałów rozprawy Grochowskiego jest — przynajmniej w moim odczuciu — ten poświęcony *Narkotynom* Witkacego. Nie chcę tu wartościować, ustalać jakiejś hierarchii poszczególnych rozdziałów, bo tego zrobić się nie da. Każdy z tych rozdziałów jest inny, napisany według odmiennych zasad, które podyktowała za każdym razem specyfika wybranego do analizy tekstu. Myślę jednak, że analiza i interpretacja *Narkotyków* musiała być dla autora szczególnym wyzwaniem, napisanie tej części pracy zaś stanowiło niezwykle trudne zadanie, choćby ze względu na bogatą w tym wypadku literaturę przedmiotu, którą trzeba było poddać weryfikacji i wreszcie stworzyć niezależne, samodzielne stanowisko interpretacyjne. Z postawionego sobie zadania autor wywiązał się po mistrzowsku. Analiza dyskursu *Narkotyków* rozpisana została na czterech płaszczyznach: kwestia naruszania *decorum* i autoironia, kwestia stylizacji na *silvae rerum*, kwestia poetyki przedstawiania narkotycznych wizji (jej specyfika, odrębność i niepowtarzalność na tle literatury powszechnej) i wreszcie interpretacja utworu jako narzędzia autokreacji *homo aestheticus*, który konsekwentnie unika ostatecznego samookreślenia.

Mam jeszcze kilka uwag dotyczących rozdziału *Między traktatem a poematem*, poświęconego głośnej książce Brach-Czajny *Szczeliny istnienia*. Rzeczywiście, jest to książka, która od samego początku nastroczała komentatorom wielu trudności interpretacyjnych. Grochowski próbuje znaleźć własną drogę analizy i słusznie umieszcza ten tekst w kategorii hybrydyczności: „W istocie więc *Szczeliny* nie są ani tylko traktatem filozoficznym, ani esejem filo-

⁴ M. Riffaterre: *L'illusion référentielle*. In: R. Barthes et al.: *Littérature et réalité*. Paris 1982, s. 91–118.

zoficznym, ani esejem literackim, ani poematem prozą, ale wszystkim po trochu” (s. 207–208). Sprawa, na którą chciałbym zwrócić uwagę, dotyczy *écriture feminine* – pisania kobiecego. Wiemy, że próby zdefiniowania tego pojęcia są trudne i narażone na nieudomówienia i nieściśłości. „W różnych projektach dookreślających – pisze Grochowski – jak miałyby wyglądać owa *écriture feminine*, chyba najbardziej rzuca się w oczy postulat emocjonalizacji dyskursu. Na miejsce chłodnego i sterylnego języka dysertacji akademickich – feministki proponują wprowadzić wypowiedź intymną, ekspresywną, wylewną i konfesyjną. Postulują swobodę w wyrażaniu osobistych uczuć i uprawomocnienie odwołań do prywatnych doświadczeń autorów” (s. 216). Kwestia „emocjonalizacji dyskursu” wydaje mi się mocno dyskusyjna. Trzeba się w tej sprawie zgodzić, kiedy mówimy o tekstach Cixous czy Irigaray (choć nie zawsze, bo ta druga autorka często buduje swój metajęzyk na bazie tradycyjnych systemów filozoficznych, np. Marksa), w najmniejszym stopniu zaś dotyczyłoby to prac Kristevej, której pisanie również trzeba ująć w kategoriach *écriture feminine*, a przecież jest ono raczej nieemocjonalne, budowane na dyskursach logiki matematycznej, lingwistyki, psychoanalizy. Sprawa jest więc mocno dyskusyjna. Czy autor słusznie postąpił, umieszczając dyskurs Brach-Czajny w kontekście *écriture feminine*? Z pewnością tak, ale odnoszę nieodparte wrażenie, że zrobił to trochę niedokładnie. Myślę tu zwłaszcza o uwagach Grochowskiego odnoszących się do detalicznych i plastycznych opisów fizjologicznych, pojawiających się w tekście Brach-Czajny (s. 237–238). Otóż nie mogę się w żaden sposób zgodzić z twierdzeniem autora, że jeśli *Szczeliny...* są esejem parafilezoficznym, to opisy zjawisk fizjologicznych „zdają się naruszać jakieś – choćby bardzo liberalnie pojmowane – *decorum*” (s. 238). Czy nie jest tak, że metafory fizjologiczne – tak obficie wplatane w teksty feministyczne – dotyczą spraw, które bardzo często są w języku tłumione, o których mówi się rzadko, które podlegają odrzuceniu. Grochowski interpretuje owe fizjologiczne metafory w kategoriach teleologicznych, próbując odpowiedzieć na pytanie, czemu one służą, jak one „robią” tekst, jak kształtują odbiorcę: „Istotny jest dla mnie fakt, że czytelnik zostaje tu

wtrącony w stan niepewności: podczas gdy kontekst prowadzi go w stronę uogólnienia i sensów abstrakcyjnych, to jednocześnie naturalistyczno-obrazowa metoda prezentacji gwarantuje wspomnianym opisom względną autonomię” (s. 238). Ta konstatacja jest oczywiście słuszna, w żaden sposób nie da się jej podważyć. Mnie z kolei interesowałby fakt, jak owe „fizjologizmy” kształtują psychikę czytelnika. W pierwszej chwili mówimy, że te metafory są szokujące, później wyjaśniamy, że służą one odkłamywaniu rzeczywistości. Ale czy to wystarcza? Do wyjaśnienia tego problemu warto by też użyć narzędzi psychoanalitycznych, bez których mówienie o *écriture féminine* jest po prostu niepełne. Krytyka feministyczna nie mogłaby istnieć bez Freuda i Lacana, od tego nie da się w żaden sposób odstać.

Jeszcze tylko jedna uwaga do tekstu o Brach-Czainie, która dotyczy dokonanej przez Grochowskiego szerokiej interpretacji tytułu i kategorii „szczelin istnienia”. Autor słusznie wskazał między innymi na relację tego pojęcia do heideggerowskiego „prześwitu”, który wiąże się z próbą znalezienia językowego ekwiwalentu dla czegoś, co nie ma i nie może mieć właściwej nazwy, ponieważ wymyka się wszelkim wykładniom (s. 235). Myślę, że Brach-Czaina, tytułując swoją książkę, nawiązała też aluzyjnie do późnych pism Barthes’a, Derridy i francuskich feministek, a więc do poststrukturalistycznego modelu myślenia. Chodzi mi o francuskie słowo *interstice* (odstęp czasu, szpara, szczelina), które pojawia się na przykład w *Imperium znaków* Barthes’a (jest to zresztą tekst znakomicie mieszczący się w kategorii tekstowej hybrydy); stanowi tytuł jednego fragmentu tej książki, i w dodatku tytuł o tyle znaczący, że wprowadza do tekstu refleksję metatekstową, swoistą grę skoncentrowaną na tekście, na przyjemności jego czytania.

Analizy i wynikające z nich interpretacje są w *Tekstowych hybrydach* bardzo sprawnie połączone i błyskotliwe, zresztą nie jest to najlepsze słowo na ich określenie, bo nie chodzi tu w ogóle o jakiegoś błyski czy eksplozje myślowe. Z pewnością nie to! Grochowski dokonuje swoich analiz i interpretacji skrupulatnie, rzetelnie, a wywody podbudowuje bogatym, erudycyjnym aparatem teoretycznoliterackim. Praca Grochowskiego jest ważna z punktu wi-

dzenia badań genologicznych, oferuje bowiem czytelnikom i potencjalnym badaczom ukonkretnione, doprecyzowane i znakomicie zilustrowane pojęcie tekstowych hybryd (piszę te słowa raz jeszcze wbrew temu, co z taką niepewnością zaznaczył autor w zakończeniu swoich wywodów). Niewątpliwym walorem tej książki są też wysokiej próby interpretacje, które nie tylko wciągają czytelnika, ale przede wszystkim potrafią go skutecznie przekonać.

Grochowski podjął w swojej rozprawie niezwykle trudne zadanie związane z próbą opisu tekstów polimorficznych, nielinearnych, dygresyjnych, które na stałe zadomowiły się w naszej kulturze, zdominowały ją i cieszą się ogromną popularnością. Nic też – przynajmniej na razie – nie wskazuje na to, aby w tej sprawie miało się coś zmienić w najbliższych latach. Dlatego właśnie ta książka, dostarczająca rozmaitych wzorców opisu silnie zróżnicowanych fenomenów tekstowych, wydaje się tak ważna z punktu widzenia zainteresowań dzisiejszego literaturoznawstwa.

Powieść i poznanie

Poznanie (w) powieści Zofii Mitosek¹ jest książką, która stawia całe serie pytań istotnych dla prozy XX wieku i nie ogranicza się przy tym do kwestii „czy powieść poznaje?” i „co powieść poznaje?”, ale próbuje odsłonić rozmaite możliwości oraz ograniczenia, jakie zawierają dwudziestowieczne dzieła powieściowe w różnorodności swoich odmian: realizm, techniki personalizujące, powieść wielogłosowa, powieść oparta na chwytach autoreferencjalnych, „dzieło w ruchu”, powieściowa intertekstualność, formy dokumentalne w powieści. Przy tak określonych ramach badawczych wybór przykładowych tekstów musi odznaczać się dużym zróżnicowaniem i siłą rzeczy staje się wyborem subiektywnym, oznaczonym sygnaturą autorską (chcę w tym miejscu podkreślić, że ową subiektywność doboru tekstów zapisuję na korzyść autorki: Balzac, Prus, James, Conrad, Proust, Faulkner, Odojewski, Dostojewski, Żeromski, Witkacy, Mach, Kundera, Andrzejewski, T. Mann, Nabokov, Moczarski, Hrabal i na koniec — jak pisze Mitosek — „»ciepła« jeszcze” powieść Masłowskiej). Ostatecznie wybór ten w obiektywny sposób zmierza również do zaprezentowania czytelnikowi historycznego ujęcia gatunku oraz ważnych punktów zwrotnych w ewolucji powieści i jej przemian strukturalnych.

¹ Z. Mitosek: *Poznanie (w) powieści*. Kraków 2003. Cytaty z tej pracy lokalizuję bezpośrednio w tekście.

Autorka pisze o wieloznacznej grze językowej zawartej w tytule tej książki, wskazuje przy tym na trzy poziomy swoich poszukiwań: analiza świata przedstawionego, próba odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób tekst został zrobiony, i wreszcie kwestia lektury, sposobu, w jaki czytelnik współuczestniczy w tworzeniu tekstu i w jaki — dzięki tekstowi — poznaje siebie. Ukryta w tym trafnym tytule niejednoznaczność zawiera sama w sobie wartości poznawcze i ukierunkowuje nastawienie czytelnika na wieloplanowość podjętej przez Mitosek lektury. Kształt tej intrygującej książki wchodzi w jawną, wyrażoną eksplicytnie relację intertekstualną² do dzieł Ericha Auerbacha *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, Henryka Markiewicza *Teorie powieści za granicą* oraz Stanisława Eilego *Światopogląd powieści* — pomiędzy tymi dziełami i pracą Mitosek wytwarza się szczególny rodzaj ideowej i myślowej oscylacji. Zaznaczam przy tym, że refleksja teoretyczna — niezwykle w tej książce bogata i wywodząca się z różnych źródeł — ma tutaj jednoznacznie określone miejsce: jest pochodną dokonań pisarskich i ustawia badaczkę na stanowisku antropologa literatury.

Dookreślając powieść jako przedmiot poszukiwań, Mitosek pisze te ważne słowa: „Powieść przyciąga moją uwagę jako jeden ze sposobów refleksji nad poznaniem. Piszac o epistemologicznych możliwościach tego gatunku, w małym stopniu zajmuję się referencjalną zawartością przedstawienia: **interesuje mnie opowiadanie jako czynność kształtowania sensu**” (s. 8, podkr. — A.D.). To bardzo istotny gest badawczy, zwłaszcza przy założeniu, że powieść budzi naszą niepewność i rodzi chaos w naszej wiedzy o świecie, przyczyniając się tym samym do rozbicia skostniałych i, zdawałoby się, raz na zawsze już ustalonych idei i opinii. Zasadniczym obiektem zainteresowań staje się tu tekst powieści, a w jego obrębie zwłaszcza: „napięcie między zagadkami intrygi”, „gra między różnymi poziomami narracji”, „aluzje literackie i kulturowe”, „wielorakie konteksty artystycznego słowa”, „zabiegi

² Myślę tu o „intertekstualności krytycznej”, pojęciu utworzonym przez L. Peronne-Moisés: *L'intertextualité critique*. „Poétique” 1976, n° 27, s. 372–384.

wpisywania się autora w akcję utworu i szyderstwo z przyzwyczajenia czytelnika” (s. 9). Zdaniem autorki, wszystkie te chwytły mają utrudniać odbiór i czynić z literatury najnowszej „laboratorium kodów językowych i przedstawieniowych” (s. 9). Nasuwa się tu pytanie zasadniczej wagi: czy literatura kiedykolwiek w swoich dziejach (oczywiście poza przypadkami nachalnego dydaktyzmu) ułatwiała czytelnikowi swój odbiór, czy trudność odbioru jest wyłącznie cechą literatury najnowszej? Czy nie dzieje się tak, że z perspektywy czytelnika (nawet tzw. czytelnika idealnego) tekst jawi się zawsze jako enigmatyczna sieć złożonych relacji, które próbuje się w trakcie lektury rozwiązać, rozszyfrować?

Co do metod analizy, chcę tu wyeksponować zwłaszcza kilka istotnych stwierdzeń, na których opiera się obrona przez Mitosek droga: przede wszystkim fakt, że utwór literacki nie tyle coś komunikuje, ile „udaje” bezpośrednią komunikację, jego artykulacja i dyfuzja zaś następują za pośrednictwem słowa drukowanego — na plan pierwszy wysuwa się tym samym związek literatury z pismem, a lektura wybranych utworów przebiega często po tekstowych marginesach (np. zaimki deiktyczne, nazwy własne, wyrażenia w językach obcych, praktyki delimitacyjne i typograficzne — akapit, myślnik, spacja, cudzysłów, *etc.*). „Podejście moje — pisze autorka — opiera się na przekonaniu, że w tekście powieści mowa ustosunkowuje się do innej mowy, a sens fabuły jest rezultatem jej artykulacji na różnych poziomach porozumienia. Uwzględnienie mikropoziomu powieściowej wypowiedzi motywuje potrzebę całościowego spojrzenia na tekst” (s. 10). Oto jest znaczący gest metodologiczny Zofii Mitosek, który wyróżnia jej książkę spośród wielu prac analitycznych i interpretacyjnych. Uwzględnienie skali mikro uznaję w tej pracy za niezwykle istotne, sprawia ono bowiem, że sam tekst traktuje się tu nie tylko jako przedmiot wyposażony w określoną strukturę, ale pewnego rodzaju „świętość” wymagającą podejścia pełnego namaszczenia i skrupulatności oraz wnikliwości posuniętej do tego stopnia, że mówiąc o wielkich dziełach literatury powszechnej, autorka sięga do tekstów oryginalnych oraz cytuje je zarówno w polskim przekładzie, jak i w oryginale. Żmudne lektury Mitosek mają po części związek z tradycją

close reading, są – jak chciałaby sama badaczka – lekturami „bliisko tekstu” (s. 278), które przynoszą wielokrotnie zaskakujące odśłony ukrytych sensów poszerzających naszą wiedzę na temat powieści i umożliwiających ciekawe interpretacje.

Całość *Poznania (w) powieści* otwiera szkic *Czy fakt może być głupi?*, poświęcony jednej z najbardziej intrygujących i fascynujących powieści Balzaca, rozpiętej pomiędzy biegunami magii i realności, odczytywanej jako opowieść o człowieku uporczywie walczącym z losem czy jako figura ludzkiej egzystencji: „Opowieść o jaszczurze wyczerpuje się jak samo życie” – pisała o tej powieści w swojej książce Maria Janion³. Wolno tę powieść czytać także jako figurę losu pisarza, który w samym akcie pisania traci jakąś część siebie – wraz z rozwojem fabuły (ale też jej wyczerpywaniem się) ubywa życia, ubywa opowieści i metaforycznie ubywa ciała piszącego (oto jest dziwna ekonomia pisania, cena, którą piszący musi zapłacić za swoje dzieło). W swojej wnikliwej analizie Mitosek zwraca uwagę na rzecz bardzo istotną, a mianowicie na nieuniknioną rozbieżność pomiędzy polskim tytułem (*Jaszczur*) a francuskim (*La Peau de chagrin*): francuskie słowo „chagrin” można tłumaczyć jako „szagryn” lub właśnie tytułowy „jaszczur” – rodzaj skóry służącej między innymi do oprawy książek, ale też jako „kłopot” czy „zmartwienie”. Zdaniem autorki, w przedstawionej przez Balzaca historii nazwa nie jest arbitralna i istnieje tu harmonia między oznaczaniem i znaczeniem, sam tekst zaś można czytać dosłownie i alegorycznie. Dwa światy, realistyczny i magiczny, spletają się w tej powieści ze sobą, zachowując przy tym swój charakter znakowy, natomiast lektura alegoryczna, stanowiąca próbę ich pojednania, jest – w opinii autorki – na wskroś uzasadniona. Z analizy *Jaszczura* wynika jeszcze jedna istotna kwestia związana z pytaniem o miejsce tego dzieła w historii powieści – poprzez eseizację formy powieściowej, wcielanie do dzieła filozofii Balzac nie zmierza w ogóle do rozbicia formy, ale raczej wytycza nowe drogi rozwojowe tego gatunku. „Rozwikłując zagadki zawarte w anegdocie – pi-

³ M. Janion: *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*. Warszawa 2001, s. 10.

sze Mitosek — i uogólniając konkretne sytuacje, jakie niesie świat przedstawiony, nadaje im filozoficzne sensy, jednym słowem, stawia przed powieścią doniosłe zadania poznawcze. Jednocześnie, łącząc w swoim utworze magiczną bajkę, filozoficzne studium oraz realistyczną prezentację, zdaje się wypróbowywać epistemologiczne możliwości powieściowej formy” (s. 29).

Jak pokochać zbrodniarza? — to drugie w tej książce studium, poświęcone *Zbrodni i karze* Fiodora Dostojewskiego i skupione między innymi na sposobach znaczenia fabuły tej powieści. Jak słusznie twierdzi Mitosek, powieść układa się na dwóch poziomach: jeden z nich tworzy schemat intrygi kryminalnej (pomysł zbrodni, jej wykonanie, śledztwo, sąd i kara), drugi zaś — artystyczna forma, za pomocą której zostaje przedstawiony ów nieprawdopodobny materiał (doświadczenie tych zdarzeń i autoanaliza Raskolnikowa). Obydwie fabuły nakładają się na siebie, co zostaje chytrze ukryte przed czytelnikiem między innymi dzięki konstrukcji czasowej. Są to kwestie oczywiste, trudno się więc z nimi nie zgodzić. Najciekawszym fragmentem tej części książki jest, jak myślę, skuteczna próba polemiki z Bachtinem, który ujmował dzieło Dostojewskiego w kategorii „powieści polifonicznej” — w tym wypadku chodzi o fakt, że autor *Zbrodni i kary*, ograniczając swoją wszechwiedzę, sytuuje się na tym samym poziomie, co bohaterowie, i nawiązuje z nimi dialog. Analizy dokonane przez Mitosek pokazują wyraźnie, że twierdzenia autora *Problemów poetyki Dostojewskiego* nie do końca odpowiadają prawdzie — to zaskakujące, ale i słuszne w wypadku tej powieści stwierdzenie.

W tekście poświęconym *Lalce* Bolesława Prusa, od kilku lat istniejącym w obiegu badawczym, punktem wyjścia analiz Mitosek jest realizm i powieść realistyczna oraz traktowany przez autorkę jako *fait divers* napis na kamienicy przy Krakowskim Przedmieściu 4/6. Dokonana tu lektura powieści jest z wielu względów niezwykła, wchodzi bowiem w polemikę z dotychczasowymi ustaleniami, próbuje stworzyć ciekawe i nowatorskie rozwiązania, ale też pozostawia miejsca niedookreślenia, co w efekcie inspiruje dalsze dociekania, kształtuje coś, co można by określić jako „otwartą interpretację”.

W całym zbiorze szkiców autorka stosuje praktykę dotyczącą konfrontacji przekładów poszczególnych powieści z ich oryginałami (za każdym razem porównuje przekład z reprezentatywnymi edycjami poszczególnych dzieł). Autorka sczytuje wybrane fragmenty nie gwoi weryfikacji poprawności przekładu (choć weryfikacje się zdarzają, np. w odniesieniu do ewidentnego błędu w przekładzie powieści Williama Faulknera autorstwa Zofii Kierszys – przypis 5 na s. 144), ale raczej gwoi wskazania wieloznaczności powstających na styku tekst oryginalny – przekład. Owa wieloznaczność ujawnia się ze szczególną siłą na przykład w słynnej wypowiedzi Kurtza z *Jądra ciemności*: „The horror! The horror!”, którą tłumaczono na język polski „Zgroza! Zgroza!” (Aniela Zagórska) lub „ohyda” (Czesław Miłosz w *Traktacie poetyckim*). Przyznam, że ta praktyka sczytywania oryginałów z przekładami jest szczególnie ciekawa i bardzo inspirująca, wpleciona w całość tekstu Mitosek niby na jego marginesach (teksty oryginalne umieszczone są w przypisach), w taki sposób, że czytelnik zmuszony jest dokonywać jakby podwójnej lektury i podwójnej pracy myślowej: z jednej strony nad tekstami Mitosek, z drugiej nad przekładami i oryginałami.

Przedstawione w zbiorze *Poznanie (w) powieści* lektury spletają się kilkakrotnie z odczytaniem dokonanymi wcześniej przez Janion – dotyczy to *Jaszczyra* Balzaca, *W kleszczach lęku* Henry’ego Jamesa, *Zasybie wszystko, zawieje* Odojewskiego, ale też *Jądra ciemności*, które czytała wcześniej autorka *Wobec zła* – podobnie jak Mitosek – w odniesieniu do *Traktatu poetyckiego* Czesława Miłosza i *Czasu Apokalipsy* Francisa Forda Coppoli⁴. Odczytanie powieści Conrada dokonane przez Mitosek otwiera się na szeroką przestrzeń intertekstualną (*Argonauci Zachodniego Pacyfiku*, wspomniany film Coppoli, utwory Miłosza, także inne teksty Conrada). W tej sytuacji trochę zaskakujący wydaje się fakt nieobecności poematu T.S. Eliota *Wydrążeni ludzie* (przekładanego zresztą na język polski po raz pierwszy przez Miłosza), którego jedna część motta („Mistah

⁴ M. Janion: „Człowiek wytwarza zło, jak pszczoła miód”. W: E a d e m: *Wobec zła*. Chotomów 1989, s. 133–146.

Kurtz — he dead”, „Pan Kurtz — on umrzeć”) zaczerpnięta jest właśnie z *Jądra ciemności*. Przypomnijmy w tym miejscu, że poemat ten recytuje filmowy Kurtz, w którego postać wcielił się Marlon Brando. Kontekst słynnego poematu Eliota, podobnie jak podane przez Janion za Hannah Arendt uwagi dotyczące pierwowzoru postaci Kurtza⁵, pozwalają interpretować niezwykle opowieść Conrada jako krytykę zachodniej cywilizacji, której dziejowa rola sprowadza się nie tylko do wytwarzania kulturowych wartości, ale też do wytwarzania zła i przemocy, z tak wielką siłą mających się ujawnić w XX wieku pod postacią systemów totalitarnych.

W toku analizy *Przedwiośnia* Żeromskiego Mitosek wyznacza tej powieści — zresztą bardzo słusznie — szczególne miejsce w ciągu ewolucyjnym gatunku. Punktem zaczepienia jest tu stwierdzenie, że „język *Przedwiośnia* migoce światłem wielokrotnie odbitym” (s. 126–127) i że powieść jest „rozdarta między trzy style” (s. 127): styl mowy wielojęzycznej, styl ekspresyjny, prezentujący za pośred-

⁵ Ibidem, s. 145. Dla uściślenia, Janion nie odwołuje się bezpośrednio do tekstu Arendt, ale korzysta ze wskazówki Iana P. Watta. Ten zaś korzysta ze słynnego dzieła H. Arendt: *The origins of totalitarianism* (edycja polska: *Korzenie totalitaryzmu*. Przeł. D. Grinberg i M. Szawiel. T. 1–2. Warszawa 1989). Arendt uznaje *Jądro ciemności* za „utwór rzucający najwięcej światła na ówczesną rzeczywistość rasową w Afryce” (T. 2, s. 34). W *Korzeniach totalitaryzmu* znajduje się ten oto fragment: „Jak Kurtz z *Jądra ciemności* Conrada byli »wydrażeni do samego sedna [...], zuchwali bez dzielności, chciwi bez odwagi i okrutni bez męstwa«. W nic nie wierzyli i »potrafili wmówić w siebie wszystko — wszystko«. Wygnani ze świata uznawanych wartości społecznych, byli zdani na siebie i wciąż nie mieli się na czym oprzeć z wyjątkiem przeblysków talentu, który sprawiał, że byliby równie niebezpieczni, jak Kurtz, gdyby wolno im było kiedykolwiek wrócić do ojczyzny. Jedynym bowiem talentem, który mógłby się rozwinąć w ich pustych duszach, był dar fascynacji, tworzący »wspaniałego przywódcę skrajnej partii«. Bardziej uzdolnieni spośród nich byli żywym wcieleniem urazy, jak Niemiec Karl Peters (być może pierwowzór Kurtza), który otwarcie przyznał, iż »ma dosyć zaliczania go do pariasów i chce należeć do rasy panów«. Ale uzdolnieni czy nie, wszyscy »gotowi byli na wszystko — od gry w cetno i lichy do rozmyślnego morderstwa«, a bliźni »znaczyli dla nich nie więcej niż mucha«. I tak przynieśli ze sobą lub szybko sobie przyswoili kodeks zachowania odpowiedni dla tworzącego się wówczas typu mordercy, dla którego jedynym, niewybaczalnym grzechem jest stracić panowanie nad sobą” (T. 1, s. 152).

nictwem mowy pozornie zależnej wewnątrz Cezarego Baryki, oraz stosunkowo rzadki styl relacji obiektywnego narratora. Zdaniem Mitosek, mamy tu do czynienia z powieścią, która łączy w sobie wielogłosowość z wielojęzycznością, i to jeszcze zanim fenomeny te zostały steoretyzowane przez Bachtina. W takim ujęciu *Przedwiośnie* jawi się jako powieść dotykająca kwestii ideologicznych w nowatorski (głównie pod względem konstrukcyjnym) i niepowtarzalny sposób. W pełnym dynamiki, płynnym i doskonale uargumentowanym wywodzie autorka radykalnie odrzuca tezy krytyków dotyczące chaotycznej konstrukcji powieści Żeromskiego, kładąc nacisk na daleko posunięty epistemologiczny relatywizm, pojawiający się w powieści humor czy ironię, a przede wszystkim na osiągniętą przez pisarza homologię pomiędzy niejednoznaczną materią świata przedstawionego a wieloznacznym sposobem artystycznego wyrazu.

Rozdział *Jak powstaje narracja?* jest niezwykle, przesyconą badawczą pasją poznawania opowieścią o powstawaniu *Bram raju* Jerzego Andrzejewskiego. Tekst ten nosił pierwotnie tytuł *Historia i moralność. Geneza sensu w „Bramach raju” Jerzego Andrzejewskiego* (zmiana tytułu wydaje się w pełni uzasadniona w kontekście całości książki Mitosek). W ciągu rozwojowym powieści oraz refleksji nad kształtem tego gatunku dzieło Andrzejewskiego – „artysty hiperteoretycznego”, jak go określa autorka – zajmuje rzeczywiście znaczące i uprzywilejowane miejsce. Tekst ten, oparty na żmudnej filologicznej pracy badaczki, scala znakomita interpretacja rozpięta pomiędzy otwartym i zamkniętym charakterem *Bram raju*. Odnoszę wrażenie, że autorka raczej sceptycznie odnosi się do lektury tej powieści w kontekście nowoczesności, której znamieniem miałoby być właśnie otwarcie. Dodam jednak, że z zaskoczeniem stwierdziłem brak odniesienia do lektury tej powieści zaproponowanej przed laty przez Deleuze’a i Guattariego, którzy w przekonującym wywodzie uczynili z niej egzemplifikację swojej teorii pisania nomadycznego i kłaczowatego⁶.

⁶ G. Deleuze, F. Guattari: *Mille plateaux*. Paris 1980. Ciekawą interpretację *Bram raju* w kontekście wspomnianej tu teorii przedstawił Dariusz Nowacki w rozprawie „Ja” nieuniknione. O podmiocie pisarstwa Jerzego Andrzejewskiego. Katowice 2000, s. 57–77.

Jednym z ważniejszych problemów przeplatających całość tekstu *Poznania (w) powieści* jest zagadnienie zaniku przedstawienia we współczesnej literaturze, omówione między innymi na podstawie *Drogi przez Flandrię* Claude'a Simona, w której rzeczywiste wypadki wojenne z 1940 roku narzucają się czytelnikowi jako „pył wydarzeń, gdzie nie ma granicy między faktem a wyobrażeniem, zachowaniem a wspomnieniem, obrazem mentalnym a rzeczywistością” (s. 207). Analizując tę powieść, autorka podkreśla, że utwór ten nie pretenduje do referencji i prawdy (przynajmniej do prawdy, by tak rzec, „monumentalnej” — jeśli dobrze rozumiem intencje badaczki — jaka wpisana jest w podręczniki historii), a brak odniesienia do rzeczywistości — ujawniający się między innymi w tym, że bohater nie potrafi odróżnić swoich fantazmatów, opartych, dodałbym dla uściślenia użytego przez autorkę pojęcia fantazmatu: na imaginacyjnych schematach, od faktów — nie oznacza ostatecznie braku poznania, wręcz przeciwnie — to właśnie w ten sposób Simon określa wymiar klęski i w takiej postaci poddaje ją pod rozagę czytelnikowi.

Pośród wielu analizowanych w *Poznaniu (w) powieści* autorów znalazł się także Bohumil Hrabal i jego *Wesela w domu*. Lektura szkicu poświęconego tej powieści, a także dołączonego do szkicu aneksu traktującego o Pawle Huelle i powieści *Mercedes Benz. Z listów do Hrabala*, nasunęła mi refleksję ogólniejszej natury i dotyczącą recepcji prozy Hrabala (i szerzej: literatury czeskiej) w Polsce, szczególnie silnej, jak myślę, w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku. Zestawienie Hrabala z Pawłem Huelle i jego „powieścią-hołdem” jest tu w pełni uzasadnione. Polski pisarz czerpie z Hrabala pełnymi garściami, o czym świadczy nie tylko *Mercedes Benz*, ale też *Opowiadania na czas przeprowadzki*, więc może warto było pokusić się o trochę szerszą analizę zależności pomiędzy prozą obydwu pisarzy, analizę, która — podobnie jak wiele innych, zawartych w książce Mitosek — byłaby przeprowadzona na poziomie struktury tekstu.

Omówiłem jedynie wybrane teksty składające się na książkę Mitosek, zwłaszcza te, które wydały mi się w trakcie lektury szcze-

gólnie znaczące. Co do dokonanych w tej pracy wyborów lekturowych można by się oczywiście spierać i w nieskończoność wypytywać, dlaczego badaczka umieściła w swej książce analizę tego a nie innego autora, czy też tej a nie innej powieści. Byłyby to zresztą spory marginalne i niewiele znaczące. W *Postowiu* do książki autorka zaznacza wyraźnie, że wybór analizowanych tekstów jest arbitralny i że ma pełną świadomość pominięcia szeregu ważnych, klasycznych i reprezentatywnych dzieł.

Jednak skoro już jesteśmy przy wyborach, to pojawił się tu pewien problem, który koniecznie chciałbym zaznaczyć. Otóż jestem w stanie wyjaśnić sobie w sposób przejrzysty, dlaczego omówienie kontrowersyjnej „politycznej powieści” Odojewskiego *Zasypie wszystko, zawieje* znalazło się obok „apolitycznego” Hrabala, podobnie umiem wyjaśnić obecność *Umschlagplatzu* Jarosława Marka Rymkiewicza i *Nieśmiertelności* Kundery. Jednak z całością tego bardzo ambitnego przedsięwzięcia kłóci się obecność powieści Maślowskiej. Nie chcę w tym miejscu włączać się w spory i sądy wartościujące krytyków na temat tej powieści, wszak ocenianie jej nie jest moim zadaniem. Podzielam entuzjazm badaczki uwiedzionej całkowicie pisaniem Maślowskiej i jednocześnie rozumiem, że pokazując przemiany ewolucyjne powieści, Mitosek chciała wskazać również wpływ tendencji postmodernistycznych na literaturę. Mam jednak duże wątpliwości, czy egzemplifikowanie literackiego postmodernizmu powieścią Maślowskiej jest uzasadnione. Nowatorski charakter tej powieści, który został w końcu dostrzeżony, nie wymaga w ogóle kwalifikatora w postaci określenia „powieść postmodernistyczna” (w ten sposób można tej powieści bardziej zaszkodzić niż wzmocnić jej znaczenie). Opierając się na tekstach Donalda Barthelmego, Ihaba Hassana i Briana McHale’a, autorka tworzy listę wyznaczników powieści postmodernistycznej (s. 346): niepewność ontologiczna (zatarcie granic między rzeczywistością a fikcją), niestabilny obraz świata, niezbornosć i niejednorodność podmiotu mówiącego, treść powieści pokazująca marginesy rzeczywistości. Czy to jednak wystarcza, aby *Wojnę polsko-ruską* ująć w sztywne ramy „powieści postmodernistycznej”? Skoro już musiała się tu znaleźć powieść z tego kręgu ideowego,

to może warto było sięgnąć po jakiś bardziej wyrazisty przykład, który przecież nie musiał być zaczerpnięty z literatury polskiej.

Analizy i wynikające z nich interpretacje są w *Poznaniu (w) powieści* połączone w koherentną i płynną całość. Mitosek rozszyfrowuje wybrane przez siebie powieści skrupulatnie i rzetelnie, a wywody podbudowuje — do czego zresztą od lat przyzwyczajeni są czytelnicy jej książek — bogatym, erudycyjnym aparatem teoretycznoliterackim. Książka ta wnosi wiele cennych uwag, ważnych szczególnie dla badań genologicznych nad współczesną powieścią, wskazuje miejsca istotnych dla rozwoju powieści zwrotów, przede wszystkim zaś odśladania przed czytelnikiem różnorodne modele i sposoby lektury tekstów powieściowych, które wielokrotnie prowadzą do zaskakujących wniosków interpretacyjnych.

Nota bibliograficzna

Teksty składające się na tę książkę były publikowane w czasopiśmie i tomach zbiorowych w latach 2000–2005. Wszystkie zostały gruntownie przejrane, uzupełnione lub zmienione.

Polityka — Teoria — Literatura. Wokół „Théorie d'ensemble” grupy Tel Quel

Tytuł pierwotny: *Od polityki i teorii do literatury. Wokół „Théorie d'ensemble” grupy Tel Quel. „Przestrzenie Teorii”* 2002, nr 1 (1), s. 105–117.

Anagramy Ferdynanda de Saussure’a — historia pewnej rewolucji

„Teksty Drugie” 2001, nr 6, s. 109–125.

Głosy do intertekstualności

Tytuł pierwotny: *Stereotypy intertekstualności. W: Stereotypy w literaturze (i tuż obok).* Red. W. Bolecki, G. Gazda. Warszawa 2003, s. 67–82.

Sztuka mikrolektury — Roland Barthes

W: *Mikrologia i miniatura.* Red. A. Nawarecki. Katowice 2000, s. 30–45.

Roland Barthes — lektury obrazów

Tytuł pierwotny: *Rolanda Barthes’a lektury obrazów (oraz to, co dla metodologii z nich wynika).* W: *Intersemiotyczność.* Red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź. Kraków 2004, s. 53–70. Fragmenty szkicu znalazły się w monografii: A. Dziadek: *Obrazy i wiersze.* Katowice 2004.

Narracja a tożsamość — przypadek R.B.

Tytuł pierwotny: *Narracja a tożsamość — przypadek Rolanda Barthes’a.* W: *Narracja i tożsamość. Współczesne problemy antropologii literatury.* Red. W. Bolecki, R. Nycz. Warszawa 2004, s. 68–80. Praca ukazała się równolegle w: „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3/4, s. 101–114.

Literackie tropy rzeczywistości

Pierwodruk bez tytułu w: „Pamiętnik Literacki” 2003, z. 3, s. 242–248. (Rec. R. Nycz: *Literatura jako trop rzeczywistości.* Kraków 2001).

Literatura – Muzyka

Pierwodruk z podtytułem: *Nowe propozycje badawcze*. „Teksty Drugie” 2002, nr 1/2, s. 163–169. (Rec. A. Hejmej: *Muzyczność dzieła literackiego*. Wrocław 2001).

Pogranicza literackości

„Teksty Drugie” 2002, nr 4, s. 112–118. (Rec. G. Grochowski: *Tekstowe hybrydy*. Wrocław 2000).

Powieść i poznanie

Pierwodruk bez tytułu w: „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 3, s. 229–234. (Rec. Z. Mitosek: *Poznanie (w) powieści*. Kraków 2003).

Indeks nazwisk

A

Adam Jean-Michel 30, 54
Adorno Theodore W. 143
Alphand Marianne 20, 97, 119
Althusser Louis 17
Andrzejewska Halina 109
Andrzejewski Jerzy 171, 178
Apollinaire Guillaume 80
Arcimboldo Giuseppe 97, 99–102
Arendt Hannah 177
Aron Thomas 31
Arrivé Michel 50
Artaud Antonin 27
Auerbach Erich 172

B

Bachtin Michaił 24, 25, 45, 55, 60,
66–68, 175, 178
Baetens Jean 30, 34
Balbus Stanisław 59, 65, 183
Balcerzan Edward 8, 54, 55, 119
Balzac Honoré de 121, 171, 174, 176
Barańczak Stanisław 151, 155, 156
Barthelme Donald 180
Barthes Roland 7, 9, 15–18, 20, 21,
23, 26, 45, 46, 49, 61, 65, 78, 80–
110, 116, 119, 120, 122, 124–133,
144, 156, 157, 166, 167, 169

Bartoszyński Kazimierz 125
Bataille Georges 27
Baudelaire Charles 41, 43, 44, 52
Baudrillard Jean 15, 30
Bellemain-Noël Jean 62
Białoszewski Miron 138, 148, 149,
164–166
Biedrzycki Miłosz 32, 53
Bloom Harold 62
Bocheński Jacek 164, 166
Bolecki Włodzimierz 59, 119, 183
Bordone Paris 98
Borowski Tadeusz 33
Borzym Stanisław 49
Bosch Hieronim 155
Bouazis Charles 62
Boy-Żeleński Tadeusz 72, 73
Brach-Czaina Jolanta 162, 164–169
Brando Marlon 177
Brandt Per Aage 62
Brecht Bertold 87, 130
Browarny Wojciech 113, 114
Bruegel Pieter Starszy 155
Burnier Michel-Antoine 128
Burzyńska Anna 45, 126

C

Celan Paul 154

Céline Louis Ferdinand 80
 Chlebnikow Wielimir 41, 43
 Chwat Aleksander zob. Wat Aleksander
 Cichowicz Stanisław 18
 Cieślukowska Teresa 60
 Cixous Hélène 168
 Comanini Gregorio 100
 Comment Bernard 125
 Compagnon Antoine 9
 Conrad Joseph 171, 176, 177
 Coppola Francis Ford 176
 Cudak Romuald 93
 Culler Jonathan 31
 Czaplewicz Eugeniusz 24
 Czapski Józef 145

D

Dali Salvador 34
 Dällenbach Lucien 61
 Davidson Michael 147
 Degas Edouard 107, 116
 Deguy Michel 31, 32
 Deleuze Gilles 178
 Derrida Jacques 15, 17–19, 24, 46, 75, 85, 86, 95, 140, 169
 Dessons Gérard 30, 54
 Dominici Gaston 88, 89
 Dosse François 45
 Dostojewski Fiodor 171, 175
 Drummond Jack 88
 Dupriez Gérard 88
 Dziadek Adam 20, 49, 56, 71, 78, 183

E

Eagleton Terry 132
 Eile Stanisław 172
 Eisenstein Siergiej Michajłowicz 106
 Eliot Thomas Stearns 176, 177
 Erté (właśc. Roman de Tiroff) 97

F

Falicka Krystyna 63
 Falicki Jerzy 63
 Faulkner William 171, 176
 Felman Shoshana 62
 Fischer-Dieskau Dietrich 156
 Fitch Brian T. 62
 Floryńska-Lalewicz Halina 49
 Flournoy Théodore 53
 Forest Philippe 14, 46
 Foucault Michel 15, 17, 91, 92
 Freud Sigmund 16, 40, 44, 48, 50, 60, 66, 68–70, 114, 169

G

Gazda Grzegorz 183
 Genette Gérard 61, 63
 Gide André 82–84
 Giono Jean 89
 Głowiński Michał 59
 Goldenstein Jean-Pierre 30
 Goux Jean-Joseph 19
 Grajewski Wincenty 8, 24, 55
 Grinberg Daniel 177
 Grochowski Grzegorz 161–170, 184
 Guattari Félix 178

H

Harari Josué V. 91
 Hassan Ihab 180
 Heine Heinrich 122
 Hejmej Andrzej 151–160, 183, 184
 Henry Victor 53
 Heraklit z Efezu 146, 147
 Herbert Zbigniew 55, 56, 138, 139, 149, 150
 Herling-Grudziński Gustaw 138, 145
 Hezjod 33
 Hindemith Paul 158, 159
 Hjemstev Louis 98
 Hofmannsthal Hugo von 145, 146

Horacy (właśc. Quintus Horatius Flaccus) 32, 75

Hotter Hans 156

Houdebine Jean-Louis 15

Hrabal Bohumil 171, 179, 180

Huelle Paweł 179

Hugo Victor 80

I

Irigaray Luce 168

Irzykowski Karol 145, 146

Iwaszkiewicz Jarosław 49, 56, 71, 74, 76

J

Jakobson Roman 8, 25, 31, 40, 41, 43, 44, 48, 65, 66, 76

James Henry 171, 176

Jameson Frederic 144

Janion Maria 174, 176, 177

Jauss Hans Robert 62

Jaworski Roman 55

Jay Paul 129

Jeleński Konstanty Aleksander 145

Jenny Laurent 63

Joyce James 23, 138

K

Kalwin Jan 101, 102

Kapuściński Ryszard 164

Karst Roman 122

Kasperski Edward 24

Kaufmann Pierre 116

Kierszys Zofia 176

Klejnocki Jarosław 33, 108–110, 146

Kłosiński Krzysztof 18, 20, 25, 49, 59, 67, 78, 87, 93, 119

Knight Diana 81

Komendant Tadeusz 91

Konwicki Tadeusz 161

Kopaliński Władysław 74

Kristeva Julia 8, 15, 16, 19, 21–28, 31, 39, 44–48, 50, 51, 54, 60, 63–71, 76, 77, 90, 91, 157, 165, 168

Kundera Milan 171, 180

L

Lacan Jacques 15–17, 28, 48–50, 75, 81, 107, 131, 132, 169

Lachmann Renate 59, 62, 63

Lalak Mirosław 161, 162

Lautréamont de (właśc. Isadore Ducasse) 16, 23, 27, 46, 47, 69

Léger Nathalie 20, 97, 119

Leib Günter 156

Leśmian Bolesław 54, 55, 74, 138, 143, 145

Lévi-Strauss Claude 41

Lewarińska Ariadna 61, 89

Lukrecjusz 31, 32, 36

Lund Steffen Nordahl 132

Ł

Łukasiewicz Małgorzata 62

M

Mach Wilhelm 171

Maj Bronisław 145

Mallarmé Stephane 16, 23, 27, 69, 79, 80, 158, 159

Man Paul de 140

Mann Thomas 171

Maria Antonina 53

Markiewicz Henryk 7, 59, 61, 64, 86, 98, 172

Markowski Michał Paweł 18, 78, 91, 92

Marks Karol 15, 16, 87, 168

Masłowska Dorota 171, 180

Masson David I. 72

Masson André 97, 104

Mayenowa Maria Renata 40, 43
 McHale Brian 180
 Meillet Antoine 30, 31, 41
 Meschonnic Henri 26–28, 39, 40, 52, 153
 Michaux Henri 94
 Michelet Jules 80, 82, 85, 120
 Milecki Aleksander 7, 61, 86, 98
 Miłosz Czesław 138, 146–148, 176
 Mitosek Zofia 166, 171–181, 184
 Moczarski Kazimierz 171
 Monferran Jean-Paul 119
 Moore Gerald 156
 Morandi Giorgio 107, 116
 Mozart Wolfgang Amadeus 155
 Müller Catherine-Élise 53

N

Nabokov Vladimir 171
 Nash John 109
 Nawarecki Aleksander 183
 Nerval Labrunie Gérard de 80
 Niedzielski Czesław 161
 Niedźwiedź Jakub 183
 Nietzsche Friedrich 131
 Norwid Cyprian Kamil 33, 138, 145
 Nowacki Dariusz 178
 Nycz Ryszard 59, 137, 138, 140–145, 147–150, 183

O

Odojewski Włodzimierz 171, 176, 180
 Ogilvie Bertrand 132
 Orzeszkowa Eliza 25, 59, 67
 Ossola Carlo 119
 Owidiusz (właśc. Ovidius Naso Publius) 32

P

Panas Władysław 8, 55, 56
 Peirce Charles Sanders 105, 156
 Peronne-Moisés Leyla 172

Perse Saint-John 80
 Pfister Manfred 59
 Pichon Michel 50
 Pinguet Maurice 85, 86
 Pinto Louis 26
 Platon 19
 Plett Heinrich F. 59
 Pleynet Marcelin 15, 21, 22
 Plon Michel 53
 Podkowiński Władysław 74
 Porazińska Janina 74
 Prokopiuk Jerzy 114
 Proust Marcel 61, 79, 89, 113, 121, 171
 Prus Bolesław 171, 175
 Przyboś Julian 138
 Pytasz Marek 93

R

Rabelais François 34
 Rimbaud Patrick 128
 Rembrandt van Rijn Harmenszoon 107, 116
 Renzi Lorenzo 113
 Réquichot Bernard 97
 Reszke Robert 70, 114
 Rey Jean-Michel 40
 Richard Jean-Pierre 78–80, 85, 86
 Richter Światosław 156
 Riffaterre Michael 61–63, 142, 156, 167
 Risset Jacqueline 51, 52
 Romanowski Mieczysław 122
 Rosolato Guy 99
 Rostworowski Karol Hubert 158
 Roudinesco Elisabeth 50, 53
 Roussel Raymond 23
 Różewicz Tadeusz 33, 138
 Rymkiewicz Jarosław Marek 180

S

Saba Umberto 154
 Sade de 27, 82, 130

Salacrou Armand 89
Sartre Jean Paul 87
Saussure Ferdynand de 8, 15, 24, 25,
28, 30–32, 34–41, 44, 46, 48,
50–56, 65–68, 76, 86, 157

Scève Maurice 51
Schefer Jean-Louis 98
Schreier Peter 156
Schumann Robert 156
Seneka 32

Siemek Marek Jan 18
Sievers Eduard 44
Simmel Georg 143
Simone Claude 179
Skarga Barbara 49
Skoczylas Joanna 18
Sławiński Janusz 59
Smulski Jerzy 161
Sollers Philippe 14, 15, 18, 20–22, 155
Sowiński Adolf 122
Speina Jerzy 161
Stabryła Stanisław 75
Starobinski Jean 24, 25, 30–32, 34,
35, 39, 40, 54, 56, 65, 68, 76
Stendhal (właśc. Henri Beyle) 94
Stern Anatol 155
Swift Jonathan 33
Szawiel Mariola 177

T

Taylor Charles 140
Themerson Stefan 155

Todorov Tzvetan 15, 16, 116
Trznadel Jacek 108
Twombly Cy 97
Tzara Tristan 34

V

Vermeer van Delft Johannes 108–117
Verne Juliusz 94
Villon François 34, 72, 73

W

Wahl François 21, 85, 86
Wat Aleksander 33, 56–58, 71
Watt Ian 177
Wążyk Adam 75
Wergiliusz 37
Witkiewicz Stanisław Ignacy 164, 165,
167, 171
Wojacek Rafał 33, 154
Wyborski Roman 106

Z

Zagajewski Adam 107, 108, 110, 112–
118, 145, 146
Zagórska Aniela 176
Ziomek Jerzy 59

Ż

Żeromski Stefan 34, 171, 178
Żurowski Maciej 47

Adam Dziadek

On the margins of reading

Theoretical sketches

S u m m a r y

On the Margins of Reading is a book in two parts, consisting of sketches and reviews of theoretical studies written and published between 2000 and 2005. In the first part, entitled *On the Margins of Theory*, texts constituting traces of a theoretical survey centred upon the French Poststructuralism are included. They have been the result of reading *The Theory of Text* by Roland Barthes, a sketch written in the form of an encyclopaedic entry to the French edition of *Encyclopaedia Universalis*. It was *The Theory of Text* that encouraged me to a series of survey and further reading, the result of which are the sketches discussed here. Almost each of them constitutes a direct or indirect reference to the text model presented by Barthes. His *Theory of Text*, in fact, is the core of the book around which particular sketches have been formed and the topics oscillate around the issues entailed by this well-known article. *The Theory of Text* becomes the theory of “postmodern” reading which is not confined to the literary text exclusively, but becomes reading of “real texts” surrounding us.

The book opens with a sketch devoted to *Tel Quel* review and its basic assumptions, which were as much inspiring as disputable, I tried to take into account consistently being far from a sociological or value judgement. Further on, the Reader will come across a description of an apparently episodic history of Ferdinand de Saussure’s anagrams, which once inspired Roman Jakobson and contributed to a great extent to major changes in the definition of a poetic language (Julia Kristeva) and the theory of text itself. The case of de Saussure’s anagrams, once disregarded and, as a matter of fact, forgotten, seems to be especially important because it was this little-known area of linguistic survey that

had a great deal of influence on the change of paradigm in the structuralist research of literary studies. What is more, I believe that it gives much room for any research focused on the issue of the "tonal organization" of the literary texts, at the same time revealing a variety of ways of the functioning of meaning within the scope of the artistic language. As a supplement to this sketch, I shall enumerate several works written by our domestic readers of de Saussure's notes (Edward Balcerzan, Wincenty Grajewski, Władysław Panas), and make it clear that further research in this field is fully justified and worth developing on the basis of what, for example, psychoanalysis entails.

De Saussure's research on anagrams also had an influence on the scope of the notion of "intertextuality", which has experienced numerous modifications since it was created only to become, as its author claims, an ordinary "gadget" sneaking by the theoretical and critical studies. In the sketch devoted to this issue, I tried to reconstruct the way of thinking about Julia Kristeva's intertextuality which emerged from her subsequent books, starting with *Séméiotikè* to *La Révolution du langage poétique*.

The three subsequent sketches concern Roland Barthes' works. Here, I am trying to reveal the rules of text construction, fascination with art, as well as various ways of its examination. In the end, I describe a text which apparently possesses all the features of autobiography, but, at the same time, tries to go beyond its traditional determinants to finally constitute the sum of both artistic and personal experiences of the author of *The Theory of Text*.

I was trying to develop the theoretical issues discussed on the basis of the examples of text analyses so as not to be dominated by the "demon of theory", (term by Antoine Compagnon) which is often hardly interested in the literary text as such, and its interpretations. The aim was not to illustrate or explain the complexity of theoretical issues on the basis of particular analytical examples, but show the way the theory can inspire various modes of reading of literary texts.

The second part of the book — *Theoretical Reading* — is an account of critical reading of theoretical studies concentrated on the issues which are diversified and, at the same time, important for the literary studies to date. They involve such relations as literature and reality, literature and music, a hybridic text, the poetics of a novel. This part discusses those theoretical studies which have recently appeared in a domestic circulation of the literary studies, and offer many interesting and useful solutions from the point of view of the theory of reading and interpretation.

Adam Dziadek

En marges de la lecture

Esquisses théoriques

R é s u m é

En marges de la lecture est un livre comprenant dans deux parties les esquisses et les critiques des travaux théoriques, écrits et publiés dans les années 2000–2005. Dans la première partie, intitulée *Na marginesach teorii* (*En marges de la théorie*) on trouve des textes qui illustrent des recherches résultant de l'intérêt pour le poststructuralisme français. Ils sont en premier ordre une conséquence de la lecture de *La Théorie du texte* de Roland Barthes, une esquisse en forme d'article pour *Encyclopaedia Universalis* français. C'est *La Théorie du texte* qui m'a inspiré à une suite de recherches et de lectures ultérieures dont le résultat sont des esquisses exposées ici. Presque chacune d'entre elles se rapporte directement ou indirectement à un tel modèle du Texte que Barthes a proposé dans son article. Sa *Théorie du texte* constitue en effet le point central du livre entier, autour duquel des esquisses respectives ont été conséquemment construites, la problématique y abordée oscille continuellement autour des questions impliquées par cet article fameux. *La Théorie du texte* devient ainsi la théorie d'une lecture post-moderne, qui ne se résume pas uniquement du texte littéraire mais aussi est-elle la lecture des « textes vivants » qui nous entourent.

Le livre ouvre avec l'esquisse consacrée à la revue « Tel Quel » et à ses conceptions essentielles, qui étaient autant inspirantes que discutables. J'ai essayé de prendre en considération les deux aspects, en évitant conséquemment des tentatives de description sociologique ou de valorisation. Dans la partie suivante le Lecteur retrouvera la relation d'une histoire apparemment épisodique des anagrammes de Ferdinand de Saussure, qui ont inspiré autrefois Roman Jakobson et qui ont contribué à des transformations essentielles de la dé-

finition de la langue poétique (Julia Kristeva) et de la théorie du texte. La question des anagrammes de Saussure, jadis méprisée par nombreux, aujourd'hui pratiquement oubliée, semble être particulièrement intéressante car c'est ce terrain d'études si peu connu du linguiste qui a profondément influencé le changement du paradigme dans les recherches structurales des sciences de la littérature. En plus, je trouve qu'il ouvre de vastes champs problématiques dans les recherches concentrées sur la question de « l'organisation sonore » des textes littéraires, en permettant de dévoiler de diverses manières de fonctionnement du sens au sein de la langue artistique. Dans l'appendice de cette esquisse je désigne quelques travaux des lecteurs polonais des notes de Saussure (Edward Balcerzan, Wincenty Grajewski, Władysław Panas), en remarquant cependant que des recherches ultérieures dans ce domaine sont entièrement justifiées et méritent un développement avec l'application de l'outil offert, par exemple, par la psychanalyse.

Les recherches de Saussure sur les anagrammes ont également influencé la forme du terme « l'intertextualité », qui a subi, à partir de son apparition, une longue évolution et de nombreuses modifications pour devenir enfin, dans l'estimation de son auteur, un simple « gadget », qui se faufile à travers les pages des dissertations théoriques et critiques. Dans l'esquisse consacrée à ce problème, j'ai essayé de reconstruire la façon de penser sur l'intertextualité selon Julia Kristeva, qui jaillissait de ses livres à partir de *Séméiotikè* jusqu'à *La Révolution du langage poétique*.

Les trois chapitres suivants sont consacrés aux travaux de Roland Barthes. J'essaie d'y dénicher les règles de la construction d'un texte, la fascination de l'art et plusieurs méthodes de sa contemplation, enfin, la description du texte qui porte apparemment tous les indices d'une autobiographie mais, en même temps, tente de dépasser ses limites traditionnelles, et constitue finalement la somme des expériences professionnelles et vitales de l'auteur de *La Théorie du texte*.

J'ai essayé de développer conséquemment les problèmes théoriques, abordés dans le livre, à la base des exemples d'analyses textuelles, en évitant de succomber au « démon de la théorie » (notion d'Antoine Compagnon) qui marginalise souvent le texte littéraire et ses interprétations. Il n'est pas question d'illustrer ou d'expliquer des complications des problèmes théoriques sur des exemples concrets, mais plutôt de montrer de quelle façon la théorie peut-elle inspirer des lectures diverses des textes littéraires donnés.

La deuxième partie du livre — *Lectures théoriques* — constitue une lecture critique des travaux théoriques concentrés sur de diverses questions importantes pour les sciences de la littérature modernes: relation entre la littérature et la réalité, entre la littérature et la musique, le texte hybride, la poétique du roman. J'y présente des dissertations théoriques apparues en Pologne pendant quelques dernières années, qui apportent de nombreuses solutions intéressantes et salutaires, de point de vue de théorie de la lecture et de l'interprétation.

Spis treści

Wprowadzenie	7
------------------------	---

Na marginesach teorii

Polityka – Teoria – Literatura. Wokół <i>Théorie d'ensemble</i> grupy Tel Quel	13
Anagramy Ferdynanda de Saussure'a – historia pewnej rewolucji	30
Głosy do intertekstualności	59
Sztuka mikrolektury – Roland Barthes	78
Roland Barthes – lektury obrazów	97
Narracja a tożsamość – przypadek R.B.	119

Lektury teoretyczne

Literackie tropy rzeczywistości	137
Literatura – Muzyka	151
Pogranicza literackości	161
Powieść i poznanie	171
Nota bibliograficzna	183
Indeks nazwisk	185
Summary	191
Résumé	193

Na okładce wykorzystano fragment kolorażu Rolanda Barthes'a,
zamieszczonego w książce: *R/B. Roland Barthes*. Réd. M. Alphant, N. Léger.
Paris 2002, s. 163

Projektant okładki: Marian Oslislo
Redaktor: Magdalena Kozioł
Redaktor techniczny: Barbara Arenhövel
Korektor: Bożena Plutecka

Copyright © 2006 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 83-226-1579-5

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Nakład: 350 + 50 egz. Ark. druk. 12,25.
Ark. wyd. 11,0. Przekazano do łamania w czerwcu 2006 r.
Podpisano do druku w sierpniu 2006 r. Papier offset. kl. III, 80 g.
Cena 16 zł

Skład i łamanie: Uniwersytet Śląski. Sekcja Poligrafii w Cieszynie
ul. Bielska 62, 43-400 Cieszyn
Druk i oprawa: Czerny Marian. Firma Prywatna „GREG”
Zakład Poligraficzny, ul. Wrocławska 10, 44-100 Gliwice

Książka Profesora Dziadka składa się z dwóch części [...]. Wchodzące w jej skład rozprawy są nie tylko omówieniem danego problemu czy danego tekstu, ogłoszonego przez tego lub innego francuskiego autora, stanowią na swój sposób deklarację metodologiczną. Profesor Dziadek dokonuje wyborów zdecydowanych, wyrazistych i jednoznacznych: jego bohaterami jest w istocie tylko ta dwójka – późny Barthes oraz Julia Kristeva w całej rozciągłości jej dorobku. To prace tych dwojga autorów wyznaczają jego teoretyczne myślenie. [...]

Rozumiem takie ujęcie, tym bardziej że książka ta jest czymś więcej niż omówieniem poszczególnych problemów czy zespołem kartek z historii nauki, jest także wyznaniem wiary.

*z recenzji wydawniczej
prof. dr. hab. Michała Głowińskiego*

nr inw.: BG - 348628



BG N 286/2445